
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 900 3



ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE



P. G. PHILIPSENS FORLAG.

Anden Levering. Pris 1 Krone.

ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE

ILLUSTRERET

MUSIKHISTORIE

EN FREMSTILLING FOR NORDISKE LÆSERE

AF

HORTENSE PANUM OG WILLIAM BEHREND



KØBENHAVN

DET NORDISKE FORLAG

BOGFORLAGET

ERNST BOJESEN

1897



THIELES BOGTRYKKERI

ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE

FØRSTE BIND

AF

HORTENSE PANUM

INDHOLDSFORTEGNELSE.

Side

Indledning. Om Sangens og Instrumenternes Oprindelse. Musikkens uénsartede Udvikling hos Jordens forskellige Folkeslag. Den antikke græske Tonekunst. Flygtigt Overblik over den græske Musikteori. 1

Første Kapitel. Musikken i den ældste kristne Kirke. Den ambrosianske og gregorianske Kirkesang. Klosterskolerne. Musikinstrumenter og Toneskrift i den ældre Middelalder... 16

Andet Kapitel. Harmoniens Oprindelse. Organum. Hucbald. Liniesystemets og Nøglernes Oprindelse. Guido fra Arezzo. Solmisationssystemet. 42

Tredie Kapitel. Trubadur-, Minne- og Mestersang. Lavsvæsenets Indflydelse paa Instrumentalmusikernes Stilling. Folkemelodien............... 57

Fjerde Kapitel. Discantus og Mensuralmusikken. 82

Femte Kapitel. Kontrapunktet. Den nederlandske Skole. Dufay. Okeghem. Josquin de Près. Nodetrykket med bevægelige Typer. Kontrapunktet i England og Tyskland. Dunstable. H. Isaac. L. Senfl. Den lutherske Kirkesang indtil Slutningen af det 16de Aarhundrede. 96

Sjette Kapitel. Den venetianske Skole. Hadrian Willaert. Frottole. Madrigale, Villanelle. Dobbeltkoret. Den ældre og den yngre romerske Skole. Palestrina. Orlandus Lassus.. 126

Syvende Kapitel. Lutten og Lutmusikken i det 15de og 16de Aarhundrede. Orgelet, Klavikordet og Klavicymbelet. Orgel- og Klavérmusikkens ældste Periode i Tyskland, Italien og England................................ 146

Ottende Kapitel. Stryge- og Blæseinstrumenter for og i det 16de Aarhundrede.. 187

Niende Kapitel. Renaissancen. Caccini. Peri. Monteverdi........... 209

Tiende Kapitel. Det middelalderlige religiøse Skuespil. Den katolske Passion. Oratorium, Kantate og Kammermusik i det 17de Aarhundrede. ... 235

Ellevte Kapitel. Den franske Operas Oprindelse og ældste Historie.... 256

Tolvte Kapitel. Operaens Indførelse i Tyskland. Tyske dramatisk-musikalske Forestillinger før Trediveaarskrigen. Sangspillets ældste Periode i Hamborg. Kusser. Reinhard Keiser. Händel. Telemann............... 288

Trettende Kapitel. Operaen i Venedig under Monteverdi's nærmeste Efterfølgere. Den neapolitanske Skole under A. Scarlatti. Kirkemusikkens samtidige Standpunkt i Rom, Venedig, Bologna etc. Den yngre neapolitanske Komponistskole. Den italienske Opera buffo. 319

Side

Fjortende Kapitel. Den koncerterende Stils Indførelse i den protestantiske Kirkemusik. Michael Prætorius. Heinrich Schütz. Musikforhold i Danmark inden Heinrich Schütz's Ankomst til København i Aaret 1633. Hans Andel i Bryllupsfestlighederne ved Prins Christians Formæling. Heinrich Schütz's senere Kapelmestervirksomhed i Dresden og hans Død. Heinrich Schütz's Kompositioner: Madrigaler, Davidssalmer, evangeliske Historier, Symphoniae sacrae. — Joh. Herm. Schein. Andr. Hammerschmidt: Dialogi spirituali. Joh. Sebastiani: Passion. Heinrich Albert. Johann Crüger................ 360

Femtende Kapitel. Kunstsangen i Italien. Kastraterne. Den italienske Opera i Udlandet. Den franske Opera under Lully's Efterfølgere og Jean Philippe Rameau.. 385

Sekstende Kapitel. Instrumentalmusikkens fuldstændige Brud med Vokalmusikken. Violinmusikkens Udvikling i Italien og Tyskland i det 17de—18de Aarhundrede. Orkesterspillets Udvikling i Mannheim. Blæseinstrumenternes endelige Optræden som Soloinstrumenter. Klavérmusikkens Udvikling i Frankrig. Couperin. Instrumental- og særlig Klavérformerne: Suiten, Sonaten. — Teoretikere. Generalbas. Harmonilære. Kontrapunkt. Musikhistorie. Akustik.. 423

Syttende Kapitel. Om Operamelodiens Indflydelse paa Kirkesangen. Den pietistiske Salmesang. Den teatralske Stil i den kirkelige Kunstsang. Den store Kirkekantate. Brockes' Passion. Orgelmusikken i det 17de Aarhundrede. Scheidt. Pachelbel. Buxtehude.............................. 455

Attende Kapitel. Johann Sebastian Bach.............................. 476

Nittende Kapitel. Georg Friedrich Händel 521

Tyvende Kapitel. Den italienske Opera buffo. Buffonisterne i Paris. Markedsteatrene og Vaudevillen. Opéra comique og Comédie italienne. Rousseau. Duni. Philidor. Monsigny. Grétry. — Det tyske Sangspil. Hiller. Dittersdorf. Mozart.. 570

En og tyvende Kapitel. Musikken i Danmark under Indflydelse af Udlandets Kunst. 1648—1773.. 624

INDLEDNING.

Om Sangens og Instrumenternes Oprindelse. Musikkens uensartede Udvikling hos Jordens forskellige Folkeslag. Den antikke græske Tonekunst. Flygtigt Overblik over den græske Musikteori.

Utallige ere de Forsøg, man har foretaget for at komme til Kundskab om, naar og hvorledes Musikken fra først af er bleven til. At den er begyndt som Sang er vel utvivlsomt. Ethvert Menneske ejer jo allerede i sin Strube et Toneredskab, der i Fuldkommenhed overgaar alle de kunstige, af Menneskehænder dannede Toneredskaber og langt bedre end disse formaar at tolke Tanker og Følelser. At Urmennesket i Sammenligning med det civiliserede Menneske kun paa ufuldkommen Maade har forstaaet at benytte det Organ, der ved Fødselen blev ham medgivet, er dog en Selvfølge. Thi Sangen er ingenlunde, saaledes som de ældre Historikere ville paastaa det, en Gave, som Gud i færdig Tilstand har skænket Menneskeheden [1]). Ej heller er det rimeligt, at Dyrene, som andre formode, have været Menneskets oprindelige musikalske Læremestre [2]). Rimeligst lyder i ethvert Tilfælde den Teori, der i dette Aarhundrede er bleven fremsat af den engelske Filosof Herbert Spencer (The origin and function of music). Efter hans Overbevisning har

[1]) En enkelt af det forrige Aarhundredes Historikere gaar endogsaa saa vidt, at han i Noder nedskriver den Sang, med hvilken Eva i Paradiset sang sine to Smaadrenge, Kain og Abel, i Søvn.

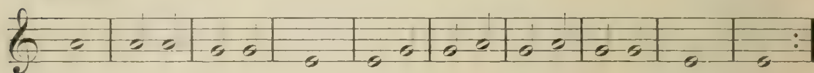
[2]) Den tyske Jesuit Kircher (17de Aarh.) anfører to transatlantiske Fugle, af hvilke den ene synger en hel og holden Durskala, den anden en lige saa fuldkommen Molskala. Lige saa æventyrlig lyder forøvrigt den moderne engelske Naturforsker Waterhouse's Beretning om en Abeart, Hylobatis agilis, der skal synge en op- og nedadgaaende ren kromatisk Skala, noget som selv Mennesket kun kan opnaa ved Øvelse og et sikkert musikalsk Øre.

Sangen fra først af kun været bevæget, stærkere moduleret Tale; først i Tidernes Løb har denne Tale med en Art Recitativ som Overgangsstadium udviklet sig til at blive det, som man nu forstaar ved Sang.

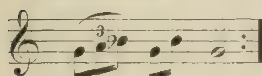
Med denne Opfattelse stemmer ogsaa Sproget hos de nulevende vilde Folkeslag: Aschantierne i Afrika tale et Sprog, der minder om et uafbrudt Recitativ, og Stanley omtaler, hvorledes han ved sin Tilbagevenden fra det mørke Fastland først og fremmest føler sig slaaet af den Forskel, der i modulatorisk Henseende hersker mellem Naturmenneskets bevægelige og Kulturmenneskets gennemgaaende saa rolige, lidenskabsløse Tale.

Som en interessant Kendsgerning gør Spencer paa den anden Side opmærksom paa den Monotoni, der næsten gennemgaaende behersker de vilde Folkeslags Sange. Ligesom Talen bevæge disse sig, næsten alle som en, over et kun meget ringe Antal Toner; deres hele Omfang begrænser sig som Regel til en Terts eller Kvart:

Kanada.



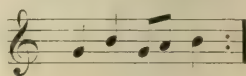
Eskimosang.



Tigre (Abessinien).



Amhara (Abessinien).



At Sangen har udviklet sig af den lidenskabelig bevægede Tale, søger Spencer endvidere at bevise ved Hjælp af Carl Engels' Iagttagelse [1]) af, at de allerlaveste Kulturfolk ikke engang synge bestemte Intervaller.

„Man maa ikke tro, at hvert Interval intoneres tydeligt, tværtimod: ved Overgangen fra en Tone til en anden berøres alle de mellemliggende Toner let, omtrent paa samme Maade som naar en Violinist for at sammenbinde to Toner hurtigt lader Fingeren glide opad Strengen. Da Intervallerne selv kun sjældent lade sig bestemme med Sikkerhed, vil man kunne forstaa, hvor umuligt det er at nedskrive saadanne Sange med vore Noder, saaledes at man faar en korrekt Forestilling om deres Virkning."

Endelig viser Spencer i sit lille Skrift ogsaa hen til Oldgrækernes Melodik, der netop i de ældste Tider holdt sig inden for

[1]) „The Music of the Most Ancient Nations" 1864.

Omfanget af en Toneskala paa kun fire Toner, svarende til den oprindelige Lyres fire Strenge. Ogsaa Aristofanes giver den moderne Anskuelse Hjemmel ved at betegne den græske Rapsodes Foredrag som „forædlet Tale", som en Mellemting mellem Tale og Sang.

Hvor meget Sandsynligheden nu end taler for det rigtige i den Spencer'ske Teori [1]), saa er den dog foreløbig endnu ikke enstemmigt godkendt af Videnskaben. Man bør altsaa indtil videre stille sig afventende over for den udmærkede Filosofs Hypotese; Naturfolkenes Tale og Sang vil sikkert endnu kunne give Videnskaben adskilligt Stof til interessante Iagttagelser.

Sangens Oprindelse er saaledes uklar. Tydeligere kan man danne sig en Forestilling om Udviklingsgangen inden for de af Menneskehænder dannede Instrumenter.

Største Parten af disse ere rimeligvis opstaaede som Resultater af aldeles tilfældige Iagttagelser. Den Del af Musikken, som i Reglen opfattes hurtigst selv af det i musikalsk Henseende mindre udviklede Menneske, er Rytmen, noget som maaske har sin Grund deri, at Rytmen i Puls og Gang paa en vis Maade kan siges at være Mennesket medfødt. Det allerførste Toneredskab, Mennesket opfandt og betjente sig af, har derfor afgjort været af rytmisk Natur. Allerede Hænderne kunde gøre Nytte som en Art rytmiske Instrumenter; endnu bedre kunde man benytte to Stykker Træ og slaa dem imod hinanden, eller — man opfandt endelig Trommen ved simpelthen at udhule en Træstamme og spænde den over med en Dyrehud, som man bragte til at vibrere ved at slaa paa den med en Kølle eller med sine to knyttede Hænder. Trommen findes hos alle vilde Folkeslag. Benyttes intet andet Toneredskab, kendes dog altid Trommen, det udelukkende rytmiske Instrument. Hos mange vilde Folk anses den som hellig. Naar man i højtideligt Optog begiver sig til Offerstedet, bæres Trommen altid i Spidsen; den angiver Marchrytmen, og over den udgydes som oftest Blodet af det dræbte Offer.

[1]) De, som kunne have Interesse af at faa mere at vide om dette Spørgsmaal, kunne finde Oplysning i Spencers eget Skrift, som ogsaa findes oversat og bearbejdet paa Dansk under Titelen „Musikkens Vorden og Virken". Ligeledes i en særlig for Sprogstudiet interessant lille Afhandling af Prof. O. Jespersen: „Om Sprogets Oprindelse", i Tilskueren Anno 92.

Efter Slaginstrumenterne, der endnu kun forudsætte ringe Kultur, følge Blæseinstrumenterne, hvis Opfindelse allerede gør Krav paa en Art Intelligens. Man forsøger at blæse i Konkylier eller i afskaarne Siv. Man opdager herved, at det lange Rør giver en dyb, det korte en høj Tone og naar saa omsider ved Sammenstillingen af en Række Rør af forskellig Længde til Pansfløjten (Fig. 1). Dens Opfindelse ansættes af Kineserne til Anno 2700 f. Kr. F., og hos mange uciviliserede Folk er den i Brug endnu den Dag i Dag.

Ved at bore Huller i det enkelte Rør gjorde man omsider den Opdagelse, at dette kunde bringes til at gøre nøjagtig den

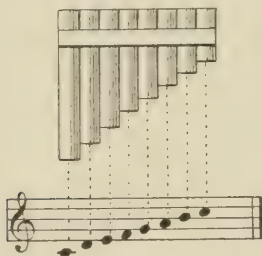


Fig. 1.

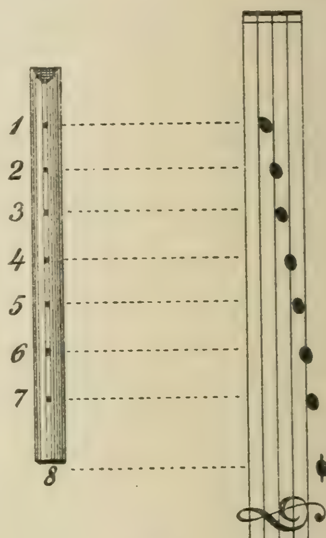


Fig. 2.

samme Nytte som den mangerørige Pansfløjte, og kom derved til den enkelte Fløjte (Fig. 2).

(Er alle Hullerne aabne, gaar Luften ud af det Hul (1), som er Mundstykket nærmest. Herved fremkommer en høj Tone, dannet af den korteste Del af Røret. Lukkes der med Fingeren for det første Hul, gaar Luften ud af det næste (2), og der fremkommer en noget dybere Tone, idet Røret herved forlænges. Lukkes der for de to øverste Huller, bliver Tonen ved Rørets yderligere Forlængelse endnu dybere o. s. fr.).

Som Resultatet af en allerede meget udviklet Kultur fremstaa endelig Strengeinstrumenterne, der alt i Oldtiden tilkendes Prisen som den ædleste af alle Instrumentklasser. Forskellige Sagn tyde paa, at ogsaa deres Opfindelse fra først af skyldes et rent Tilfælde. Almindelig bekendt er det gamle Sagn om Artemis, der en Dag, da hun skyder med Bue, bliver opmærksom paa Buestrengens

Klang og herefter skaber Lyren ved at spænde flere Strenge op ved Siden af hinanden.

Et andet græsk Sagn, der gaar igen i Ægypten, lader Strengeinstrumentet opfinde af den græsk-ægyptiske Gud Thott-Hermes. Paa sin Vandring langs Flodbredden kommer han en Dag til med sin Fod at støde mod en død Skildpadde. Dyrets indtørrede Sener bringes herved til at tone, og Guden har med det samme Ideen til Lyren, hvis Lydkasse i de ældste Tider virkelig dannedes af en Skildpaddeskal [1]).

Ligesom Blæseinstrumenterne dele ogsaa Strengeinstrumenterne sig i to Hovedgrupper. Den ene omfatter Harpeinstrumenterne, hvis Strenge ligesom Pansfløjtens Rør ere ordnede Side om Side i stadig aftagende Længde (Fig. 3). Til den anden henhøre derimod alle de med Gribebræt forsynede Strengeinstrumenter, saasom Lutten, Guitaren og Violininstrumenterne, lutter Toneredskaber paa hvilke en og samme Streng, eftersom den ved Paasætning af en Finger optræder forkortet eller forlænget, tjener til Frembringelsen af en hel Række Toner.

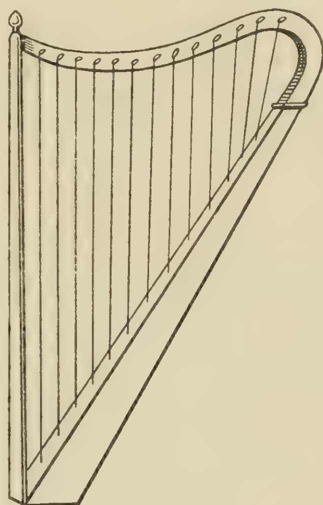


Fig. 3.

Som en Art for sig staar Lyren. Strengenes Tonehøjde betinges nemlig her ikke af disses forskellige Længde (alle Lyrens Strenge ere som bekendt lige lange), men derimod af deres forskellige Spænding, thi jo strammere en Streng er spændt, jo højere bliver den Tone, den frembringer.

Det maa formodes, at Musikken med Instrumenternes Opfindelse har taget et betydeligt Opsving; nogen afgjort Mening kan man dog ikke danne sig hverken om dette Spørgsmaal eller overhovedet om Beskaffenheden af de gamle Kulturfolks Musik, eftersom der ikke længere findes det ringeste Spor af denne. Selv den gamle græske Tonekunst, der af Skribenterne omtales med saa stor Begejstring, kendes kun gennem et Par enkelte defekte Brud-

[1]) Den skildpaddeformede Lydkasse findes endnu bibeholdt i den nubiske Lyre.

stykker (s. ndf.): et større samlet antik-græsk Musiknummer er hidtil ikke bragt for Lyset.

Enkelte mene i de vilde Folkeslags Musik at have et Billede af Musikken i sin Urtilstand (s. ovf. H. Spencer), en Mening, som vel ikke kan afvises absolut, men til et paalideligt videregaaende Resultat naar man ikke ad denne Vej. Her imødegaas man nemlig straks af den mærkelige og interessante Kendsgerning, at Musikken hos ethvert Folk antager sin egen Karakter og tildels udspringer af højst forskelligartede Anskuelser om, hvad der klinger godt og hvad ilde.

Ret træffende er her den moderne Betragtning, der sammenligner Musikken med et Sprog, thi ligesom hvert Folk har sit Sprog, saaledes har hvert Folk sin Musik. I det civiliserede Evropa er Forskellen mellem de forskellige Nationers Musik nogenlunde udvisket, eftersom jo alle Evropæere grunde deres Musik paa et og det samme Tonesystem. Forskellen bliver først indlysende, naar man betragter de mere og mindre civiliserede Folkeslag, som leve udenfor Evropa. Først her ses det klart, hvor fuldstændigt Folkekarakteren afspejler sig i Folkemusikken og giver denne sit Præg. I den brogede Orient mødes man af en Musik, der er lige saa broget som sine Omgivelser, fuld af Triller og Forsiringer; i det tørre, materielle Kina er Musikken tør og stiv, langtrukken og udtværet som Folkets egen Karakter.

Derfor synes hvert Folk bedst om den Musik, det er opfødt med. En Evropæer har ondt ved at høre noget kønt i den arabiske og kinesiske Musik, men Araberen og Kineseren kan lige saa lidt finde Smag i Evropæerens. Hos Ægypterne regnes det for en Finesse at synge gennem Næsen; andre orientalske Folkeslag ynde at bringe Tonen til at vibrere ved med Haanden at omfatte Struben og ruske i denne. Hinduen inddeler sin Oktav i to og tyve Dele, Araberen sin i sytten, mens Evropæeren som bekendt holder paa Oktavens nøjagtige Inddeling i tolv lige store Halvtonetrin. Hører en Evropæer en Araber synge, lyder det derfor for ham, som om denne sang falsk, enten for højt eller for lavt; men hører Araberen os synge, dømmer han det samme om vor Sang, og dog synger hver af Parterne efter sin Opfattelse aldeles rigtigt.

For at finde Oprindelsen til det evropæiske Musiksystem med sine tolv Halvtoner maa man gaa nogle Aartusinder tilbage i Tiden til det gamle Grækenland, Poesiens og Kunstens Moderland.

Rigtignok inddele ogsaa Kineserne fra gammel Tid deres Oktav i tolv Halvtonetrin og have et Tonesystem, der i meget falder sammen med vort, men den græske Musik staar dog af flere Grunde den evropæiske nærmere. Paa en vis Maade kan man kalde den Moderkunsten til den moderne Tonekunst; thi det var just paa Grundlag af Grækernes Tonesystem, at den kristne Oldkirke dannede de middelalderlige Tonearter, der ligesom en Bro fører over fra det gamle til det ny.

De gamle Historikere tale i høje Toner om den oldgræske Musik. Af deres Udtalelser faar man næsten det Indtryk, at Musikken i Steden for at være gaaet frem i vor Tid er gaaet et langt Skridt tilbage: Orfeus' Sang tillokker de vilde Dyr, Skovens Træer græde og Klipperne bevæges ved hans Strengespil. Paa samme Maade fortælles der om Amphion, at han ved sit Lyrespil genoprejste det faldne Thebens Mure. Om Arions Sang hedder det, at den tæmmede Dyrene. Da han ved sin Sang engang har tilkæmpet sig Prisen ved en musikalsk Væddestrid i Tarent, overfaldes han paa Hjemrejsen om Bord paa et Skib af Søfolkene, der ville berøve ham hans Sejersløn for siden at kaste ham over Bord. I sin Nød bønfalder han dem om at maatte synge en Sang, før han springer i Havet, og synger da saa smukt, at Delfinerne i Flokkevis samles om Skibet og siden bære ham uskadt tilbage til hans Hjem. Endnu i det 16de Aarhundrede var der mange, der troede, at alt dette forholdt sig som det meddeltes hos Historikerne. Det følgende vil vise, hvorledes et vist Parti nede i Italien endogsaa ved dette Tidspunkt i ramme Alvor arbejdede hen til en Genopvækkelse af denne saa meget berømmede vidundervirkende antikke Musik.

Nutiden ser mere nøgtern paa Sagerne. Man er nu, da Forstanden vejer og maaler alt, kommet til Erkendelse af, at alle disse Sagn kun ere billedlige Beviser for, at Grækerne have været et ualmindelig musikelskende Folk, der har dyrket Musikken for dens egen Skyld og allerede har sat Tonekunsten jævnsides baade med Digte- og Billedhuggerkunsten. Saavel hos Plato som hos Aristoteles omtales Musikken som et af Grækernes væsenligste Opdragelsesmidler. I Athen lod Perikles endogsaa opføre en Bygning, der ene og alene bestemtes for Musikopførelser.

Allerede Grækerne foranstaltede altsaa formelige Koncerter; de havde musikalske Væddekampe, de ejede en Tragedie, i hvilken

man baade benyttede sig af Kor- og Solosang. Alt dette er bekendt nok, men hvorledes denne Musik har lydt, derom ved man, som før sagt, saare lidt.

Hele sit Kendskab til den antikke græske Musik støttede Historikeren indtil for kort Tid siden paa to Fund, om hvis arkæologiske Værd der endda kan disputeres: I det 16de Aarhundrede fremdrog den italienske Musikskribent Vincenzio Galilei tre Hymner af Mesomedes, en græsk Digter, som formodes at have levet i det andet Aarhundrede e. Kr. F. [1]), en Tid, da den antikke Kunst altsaa allerede var i Forfald.

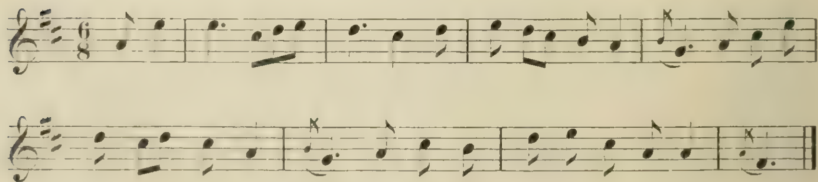
I det 17de Aarhundrede fandt Jesuiten Athanasius Kircher i et italiensk Haandskrift en Melodi til Pindars første pythiske Ode, som han derefter offenliggjorde i sin „Musurgia". Det paagældende Haandskrift er siden gaaet tabt, og Kircher fortjener som Historiker ikke ubetinget Tiltro. Der eksisterer altsaa heller intet afgørende Bevis for, at denne Melodi stammer fra Grækenlands antikke Periode.

En Del nærmere er man endelig kommet Sagen gennem de Fund, som i den allernyeste Tid ere gjorte ved de videnskabeligt ledede Udgravninger af de oldgræske Byer.

Af disse Fund rage navnlig tre frem som betydningsfulde:

1) Paa et Statuefodstykke, som fandtes i Ruinerne af det gamle Tralles i Aidin (ɔ: den Del af Lilleasien, som omfatter det antikke Lydien, Karien og en Del af Lysien), var indhugget et Digt med vedføjet Melodi. Inskriptionen er kun kort, men til Gengæld klart læselig og, som det synes, fuldstændig; Teksten lyder i Oversættelse af Crusius [2]): „Saa længe Du lever, vær glad! Lad Intet bedrøve Dig. Tiden kræver sit Offer." Melodien lyder:

Omsat i moderne Toneskrift af O. Crusius.

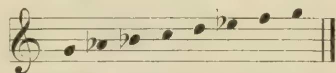


[1]) Den første af disse Hymner tilskrev man tidligere Dionysius, hvis Levetid først falder i det 4de Aarh. e. Kr. F., men denne Paastand er bestemt tilbagevist af den nyere Forskning.

[2]) Philologus 50. Bind.

Inskriptionens Alder er ubekendt, men Melodiens Toneart og Digtets Form taler for, at den er fra en meget tidlig Periode.

2) Brudstykket af et Kor af Euripides' „Orestes", som fandtes optegnet paa et Papyrusstykke i Ærkehertug Rainers Besiddelse og dateres fra det 1ste Aarhundrede e. Kr. F. Skriften er utydelig og Oversætteren maa derfor paa sine Steder gætte sig til Melodiens Mening, men Stykket har Interesse, for saa vidt som det afgiver en praktisk Prøve paa Anvendelsen af den saakaldte Enharmonik, der med sine diminutive Tonetrin udgør et Hovedkapitel i Læren om de antikke Tonearter (s. ndf.).

3) Størsteparten af en Apollohymne, som fandtes indhugget paa to Stentavler, der havde Plads i Athenienserness Skatkammer i Delfi og datere sig fra det 3die—2det Aarhundrede før Kr. F. Melodien foreligger desværre ligesom den forrige i en meget sønderrevet Skikkelse, men man genkender dog tydeligt dens Hovedtræk. Den er bygget over denne Skala: 
ↄ: den antikke doriske, s. ndf., som her minder om vor C-mol udgaaende fra g. Interessant er Hymnen ved sin periodisk stærkt kromatiske Karakter (se efterfølgende Brudstykke) og ved sin ejendommelige Rytme: $^5/_8$ Takt.

Skønt disse forskellige Fund give Haab om en endelig Spreden af det Mørke, som hidtil har hvilet over Grækernes praktiske Musikudøvelse, støtter vor Viden sig altsaa dog foreløbig endnu kun paa et Mindretal, i højere eller ringere Grad defekte Melodifragmenter. Materialet er for ubetydeligt til, at man endnu tør vove at udtale en Dom over Grækernes Standpunkt som udøvende Musiknation.

Og ikke desto mindre staar man, naar Talen er om det gamle Grækenland, paa fastere Grund end over for noget andet Oldtidsland, thi noget har man beholdt, noget som dog giver et Begreb om, hvor udviklede Grækerne have været i musikalsk Retning. Dette Noget er en færdig, fuldt udviklet Musikteori, saa skarpsindigt udtænkt og i mange Henseender saa praktisk anlagt, at den til alle Tider vil staa som et slaaende Bevis for, at det græske Folk i Tonekunsten fortjener et lige saa stort Navn, som det altid har haft, naar Talen er om de andre skønne Kunster.

Hverken Ægypterne eller Hebræerne, der aabenbart begge i Oldtiden indtoge et i musikalsk Henseende fremragende Standpunkt,

Mellemsats af Apollohymnen.

Omsat af Reinach.
(Bulletin de correspondance hellénique 1893.)

[1]) Γ Ʊ Ⴙ Ʊ K(?) Λ M

[Ι-θι] κλυ-τα με-γα-λο-πο-λις Αθ-θις· ευ-χαι-ε[ι-σι] φερ-ο-

O K Λ K Γ Ʊ Ⴙ Ʊ ⊙ Γ M Γ B

πλοι-ο ναι-ου-σα Τρι τω-ω-νι-δος δα-[πε-δ]ον α-θραυστον, α-γι-

Γ Λ K Γ O M Γ K M Λ K Λ M Λ M

οις δε βω-μοι-οι-σιν Α-[φ]αιστος αι-ει-θε(ι) νε-ων μη-ρα τα-ου-

O K Λ Γ M Ʊ ⊙ I ⊙ Γ ⊙ Υ O M Λ M O,

ρων, ο-μου-ον δε νιν. Αραψ α-τμος ες Υ-λομ-πον α-να-κιδ-ν[α]-ται

Υ O M Λ M Λ K Λ M M Υ O etc.

λι-γυ δε λω-το-ος βρεμων α-ει-ο-λοι-οις μ[ε]λε-σιν ωι-

have efterladt sig noget som helst direkte af deres Tonekunst. Her staar man derimod over for noget virkeligt, noget man selv kan veje og maale og ikke behøver at optage paa Tro og Love fra Digterne.

Det vilde i en populær Musikhistorie ikke være paa sin Plads at give en grundig Redegørelse for hele den indviklede græske Musikteori. Kun om en lille Del af den bliver det nødvendigt her at indflette nogle faa Ord. Det er den Del, som omhandler Skalaer og Tonearter. Grækerne inddelte ikke som vi Tonesystemet i Oktaver eller Ottetonerækker, men derimod i Firetonerækker eller

[1]) Manglende Toner.

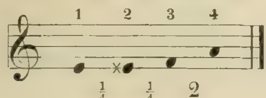
Tetrakorder. Det sidste Navn, der ordret oversat betyder Firestreng, peger rimeligvis endnu tilbage til hine Tider, da Lyren kun havde fire Strenge, hvilke, som det da maa formodes, have været stemte i Tetrakordets fire trinvis paa hinanden følgende Toner.

Ved trinvis kan enten forstaas kromatisk, ɔ: en Rækkefølge af lutter Halvtonetrin, eller diatonisk, ɔ: en efter bestemte Regler ordnet Blanding af Hel- og Halvtonetrin. Ved Siden heraf benyttede Grækerne sig dog af endnu en Tonefølge, en saakaldt enharmonisk, i hvilken der oven i Købet findes indblandet Fjerdedelstonetrin.

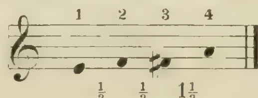
Ubevidst benytter man endnu i vor Tid ved enharmoniske Overgange saadanne diminutive Tonetrin. Falde end paa vort efter den tempererede Stemning afstemte Klaver Toner som cis-des, dis-es o. s. v. sammen i en og samme Klang, vil dog enhver, som behandler et Strygeinstrument, han være sig nu Violinist eller Cellist, aldeles mekanisk intonere det fra c stigende cis en Grad højere end det fra d faldende des.

Da den første og fjerde Tone i ethvert Tetrakord uforanderligt stode i en Kvarts Afstand fra hinanden, maatte der i det enharmoniske og kromatiske Tetrakord fra 3—4de Tone henholdsvis blive en stor og en lille Terts's Afstand, mens det diatoniske Tetrakord ligesom vor diatoniske Dur og Molskala helt igennem var sammensat af Sekundskridt:

Enharmonisk Tetrakord:

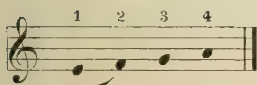


Kromatisk Tetrakord:

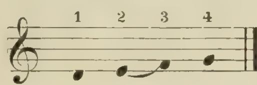


Diatoniske Tetrakorder:

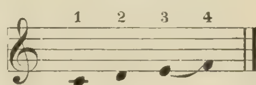
dorisk



frygisk



lydisk



Som det ses, optræder det diatoniske Tetrakord, eftersom Halvtonetrinnet findes anbragt mellem 1—2, 2—3 eller 3—4, under tre forskellige Former, der henholdsvis benævnes: dorisk, frygisk, lydisk (s. ovf.).

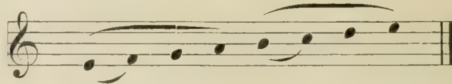
Disse Navnes Oprindelse har man, vistnok med Rette, sat i Forbindelse med de nationale Fester, der i det gamle Grækenland aarlig samlede de forskellige græske Folkestammer til musiske Væddekampe. Hver Stamme var ved disse Lejligheder ikke alene iført sin Nationaldragt, men den medførte ogsaa sine ejendommelige Melodier. Det antages da, at den doriske Tonefølge særlig har været i Yndest

hos Dorerne, den frygiske hos Frygerne, den lydiske hos Lyderne, og at Tetrakorderne have faaet deres Navne herefter.

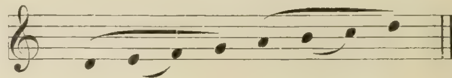
Da Lyren senere fik flere Strenge, stillede man simpelthen to Tetrakorder sammen og kaldte et saadant Tetrakordpar en Oktavrække.

Denne Sammenstilling af to Tetrakorder kunde ske paa to Maader. Man stillede enten Tetrakorderne Side om Side (s. ndf.), eller man forbandt Tetrakorderne paa den Maade, at den sidste Tone i det første Tetrakord tillige blev Begyndelsestonen i det næste (s. ndf.).

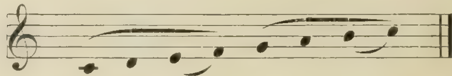
Den første Maade kan kaldes sammenstillede, den anden sammenbundne Tetrakordpar. Til de af to sammenstillede Tetrakorder dannede Oktavrækker høre de tre ældste og i Grækenland mest benyttede, nemlig a) den doriske, sammenstillet af to doriske Tetrakorder:



b) den frygiske, sammenstillet af to frygiske Tetrakorder:



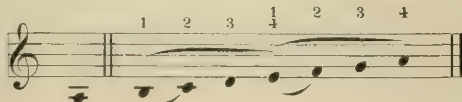
c) den lydiske, sammenstillet af to lydiske Tetrakorder:



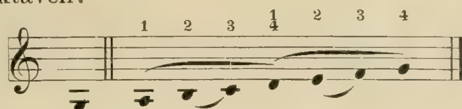
Til de af to sammenbundne Tetrakorder dannede Oktavrækker høre a) den mixolydiske, dannet af to sammenbundne doriske Tetrakorder med Tilføjelse af en Tone foroven til at fuldstændiggøre Oktaven:



b) den hypodoriske, dannet af to sammenbundne doriske Tetrakorder med Tilføjelse af en Tone forneden til at fuldstændiggøre Oktaven:



c) den hypofrygiske, dannet af to sammenbundne frygiske Tetrakorder med Tilføjelse af en Tone forneden til at fuldstændiggøre Oktaven:



d) den hypolydiske, dannet af to sammenbundne lydiske Tetrakorder med Tilføjelse af en Tone forneden til at fuldstændiggøre Oktaven:



Den fuldstændige Tabel over de græske Oktavrækker viser sig altsaa saaledes:

dorisk

frygisk — Sammenstillede Tetrakordpar

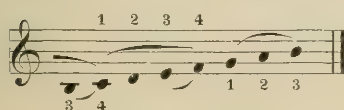
lydisk

mixolydisk [2])

hypodorisk — Sammenbundne Tetrakordpar.

[1]) Den hypolydiske (senere kaldet den lydiske) Oktavrække forekommer os i høj Grad mislydende, og dog have i den nyere Tid saavel Beethoven i Andanten til sin Kvartet Op. 132 som Chopin i sin lydiske Mazurka vist, at ogsaa denne Tonefølge kan have sin Berettigelse i musikalsk Henseende.

[2]) Benævnelsen mixolydisk har sin Grund i, at man fra først af i denne Oktavrække i Steden for en Sammenbinding af to doriske saa en Sammenstilling af to lydiske Tetrakorder, nemlig et helt og et delt:



Da man dog ikke udgik fra c eller det lydiske Tetrakords Grundtone, men fra dennes Nabotone, valgte man at give Oktavrækken det afledede Navn: mixolydisk.

hypofrygisk
hypolydisk
Sammenbundne Tetrakordpar.

Det maa her bemærkes, at det ved Ordningen af de græske Oktavrækker ikke kommer an paa den absolute Tonehøjde, saaledes at f. Eks. den lydiske Oktavrække altid skal begynde med c, den frygiske med d o. s. v.; det er ene og alene I n t e r v a l f ø l g e n, der bestemmer Tonearten. Den doriske Oktavrække kan lige saa godt tænkes udgaaende fra en hvilken som helst anden Tone som netop fra e. Dens Ejendommelighed ligger kun i Intervalfølgen: ½ 1 1 1 ½ 1 1. De to følgende Oktavrækker ville altsaa, skønt de henholdsvis udgaa fra d og fra fis, være at betegne som doriske:

½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 1

De følgende som frygiske:

1 ½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 o. s. fr.

Mens man nu kun benytter to Toneslægter, nemlig 1) Dur ɔ: 1 1 ½ 1 1 1 ½

1 2 3 4 5 6 7 8
1 1 ½ 1 1 1 ½

svarende til den antikke lydiske, og 2) Mol ɔ: 1 ½ 1 1 ½ 1½ ½:

1 2 3 4 5 6 7 8
1 ½ 1 1 ½ 1½ ½

havde altsaa Grækerne syv, der ved at transponeres om paa alle de tolv kromatiske Trin kunde forøges til 12 × 7 d. e. 84 Tonearter imod vore 24.

Da man senere i Middelalderen genoptog de græske Benævnelser og anvendte dem paa K i r k e tonearterne, kom man ved en Misforstaaelse til at bytte dem saaledes om, at nu den antikke doriske Oktavrække kaldtes frygisk, den antikke frygiske derimod dorisk; den hypolydiske kaldtes lydisk (se ovf. Anm.) o. s. v.

Her følger en summarisk Oversigt over alle syv Toneslægter med deres forskellige Benævnelsesmaader i Oldtid og Middelalder:

Antikke Oktavrækker.	Kirketonearter.
A. Hypodorisk.	Hypodorisk (æolisk).
H. Mixolydisk.	Hypofrygisk.
C. Lydisk.	Hypolydisk (jonisk).
D. Frygisk.	Dorisk (hypomixolydisk).
E. Dorisk.	Frygisk (hypoæolisk).
F. Hypolydisk.	Lydisk.
G. Hypofrygisk.	Mixolydisk (hypojonisk).

FØRSTE KAPITEL.

Musikken i den ældste kristne Kirke. Den ambrosianske og gregorianske Kirkesang. Klosterskolerne. Musikinstrumenter og Toneskrift i den ældre Middelalder.

Da Grækenland fra sin Frihedstilstand sank ned til kun at blive en Provins af Romerstaten, fik med det samme den klassiske græske Kunst et Stød, som den aldrig siden forvandt. Den Kunstinteresse, som altid havde besjælet Grækerne fremfor noget andet Oldtidsfolk, døde uvilkaarligt hen under Indflydelsen af den aandelige Ufrihed, der almindeligvis karakteriserer det undertrykte Folk, og som i dette Tilfælde fandt et grelt Udtryk i de fejge Bifaldsraab, man i Hellas ydede Nero, da denne ved de istmiske og olympiske Lege tog Kampen op med Landets ypperste Sangere. De græske Kunstværker slæbtes som Krigsbytte af Sted til Rom for her som Sejerstrofæer at stilles op i Gader og paa Torve. Den helleniske Kunst blev en Slave af den romerske Forfængelighed; med Vold omplantet i en fremmed Jordbund tabte den sin Leveevne og visnede omsider langsomt hen. Kun af Tonekunsten levnedes der et vildt Skud, som temmelig upaaagtet spirede frem i en afsides Krog af den romerske Hovedstad og plejet med Kærlighed bevaredes fra at gaa til Grunde med Hovedstammen. — Det var den lille, forfulgte Kristenmenighed, der midt i sine Kampe fandt Tid og Lejlighed til at tage sig af Tonekunsten for siden lidt efter lidt at føre den frem til en Fuldkommenhed, den ingen Sinde havde kendt, selv ikke i Grækenlands Velmagtsdage. Inden for den kristne Kirkes Mure fandt Musikken et sikkert Tilholdssted og levede dér et frodigt Liv gennem omtrent seksten Aarhundreder. Først da Tonekunsten ved Palæstrina var bleven udviklet til en fuldmoden Kunst, traadte den fra sit Barndomshjem ud i den store Verden uden dog derfor nogen Sinde at blive sin fordums Beskytter utro. Musikken og

den kristne Kirke ville til alle Tider vedblive at være nøje bundne til hinanden; med større Ret end nogen af sine Søsterkunster fortjener den evropæiske Tonekunst Navnet af en kristelig Kunst, opvokset og opfødt som den er, inden for den kristne Kirkes Mure.

Hvorledes have nu vel de Sange lydt, som de ældste Kristne have istemt ved deres tarvelige Gudstjeneste? Har Kirken allerede den Gang haft sine egne Melodier, eller har den maattet hente sine Melodier andetsteds fra? Ja, paastaa noget tør man vel næppe, men Sandsynligheden taler for, at den sidste Antagelse er den rigtige. Det er mere end rimeligt, at man i Begyndelsen har benyttet sig af de Melodier, der netop vare gængse i det Land eller hos det Folk, hvor man opholdt sig. At disse Melodier oprindelig hørte sammen med hedenske Ord, havde jo intet at sige; bleve de først overførte paa en from, kristelig Tekst, glemte man snart deres hedenske Oprindelse og lærte at betragte dem som ene hjemmehørende i Kirken. At de Kristne ikke skyede at hente, hvad de behøvede, hos Hedningerne, findes noksom bevist i de fattige billedlige Fremstillinger af den hellige Historie, med hvilke man prydede Væggene i Roms underjordiske Katakomber, der jo i Forfølgelsesperioden længe tjente de Kristne som Tilflugtssted. Orfeus, der tæmmer de vilde Dyr, forestiller her Daniel i Løvekulen; Hermes med Vædderen bliver til den gode Hyrde, Arion med Delfinen til Jonas med Hvalen.

Da en stor Del af de første Kristne vare omvendte Jøder, har sikkert ogsaa Jødekirken givet sin Skærv til den ældste kristelige Kirkesang. Vist er det i alt Fald, at baade Moses' Triumfsang og adskillige af Davidspsalmerne ere blevne benyttede ved den ældste kristne Gudstjeneste, og der er jo dog en vis Rimelighed for, at man til disse Sange ogsaa har betjent sig af de oprindelige hebræiske Melodier.

En Sangform, der især synes at have staaet i Yndest hos de ældste kristne Menigheder, er Vekselsangen, som forøvrigt ogsaa allerede havde været i Brug saavel i det gamle Grækenland som hos Jøderne, og følgelig heller ikke kan kaldes oprindelig kristelig. Denne Vekselsang var, ligesom i det Hele den ældste Kirkesang, kun Natursang. De første Kristne vare gennemgaaende kun jævne Folk uden stor Lærdom; den teoretiske Spekulation var ikke deres Sag. Det var dem kun om at gøre med Øret at opfange de engang

gængse Melodier, der saa gik fra Mund til Mund fra den ene Generation til den anden, uden at det nogen Sinde faldt Nogen ind at skrive dem ned.

Imidlertid kom der lysere Tider for den kristne Menighed. Efter en trehundredeaarig Forfølgelsesperiode opnaaede de Kristne endelig at kunne trække Vejret friere, efterat Konstantin den Store som Enehersker over det samlede romerske Rige i Aaret 313 havde proklameret Religionsfrihed i alle sine Lande. Man beflittede sig nu paa at bringe større Orden i de kirkelige Forhold og da navnlig i Kirkesangen. Diakonerne fik ved Siden af anden Kirketjeneste ogsaa det Hverv at lede Kirkesangen; hele Kirkeaaret blev omsider ordnet med sine regelmæssigt tilbagevendende Højtider, og saa gav man sig da omsider til ogsaa at underkaste Kirkemelodierne en grundig Revision.

Det var ifølge Overleveringen Biskop Ambrosius i Milano (340—397), der først med Iver tog sig af denne Side af Sagen. For at faa en fast Grund at bygge paa, gjorde han af de gamle græske Oktavrækker et Udvalg af fire, og med disse som Støtte gav han sig da til at forme den ny Kirkesang.

De fire Oktavrækker vare følgende:

1. Kirketoneart.

antik frygisk 

2. Kirketoneart.

antik dorisk 

3. Kirketoneart.

antik hypolydisk 

4. Kirketoneart.

antik hypofrygisk 

der dog af Ambrosius omdøbtes til 1., 2., 3. og 4. Kirketoneart[1]). Ingen af disse fire Kirketonearter passe sammen med de af os

[1]) Egentlig Kirketone; da Ordet Tone imidlertid i Almindelighed benyttes i en anden Betydning, ombyttes det for at undgaa Misforstaaelse her overalt med Toneart.

benyttede to Toneslægter: Dur og Mol; herfra stammer det underlig fremmedartede, der tidt overrasker i den gamle Kirkemusik, i hvilken f. Eks. den saakaldte Subsemitonium (Halvtonetrinnet fra 7—8 Trin) næsten overalt findes erstattet af et Heltonetrin.

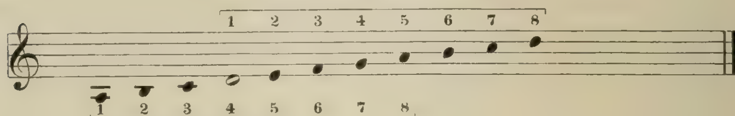
Ellers véd man meget lidt at sige om den ambrosianske Kirkesang. Nogle Historikere betegne den som metrisk, andre paastaa, at den i Lighed med den senere gregorianske Kirkesang (s. ndf.) har haft en overvejende fri rapsodisk Karakter. Af de seks Hymner, der endnu tilskrives Ambrosius[1]), er i det mindste en: den saakaldte ambrosianske Lovsang, bevislig uægte. De øvrige fem ere maaske nok fra først af forfattede af Ambrosius, men det er vist et stort Spørgsmaal, om de endnu have bevaret noget af deres oprindelige Opfattelsesmaade. Man behøver kun at lægge Mærke til den Forandring, der allerede siden Reformationstiden særlig i rytmisk Henseende er foregaaet med mange af vore Psalmemelodier, for at kunne forstaa, at de ambrosianske Melodier i den Skikkelse, i hvilken de nu foreligge, ikke kunne bevise noget som helst med Hensyn til den ambrosianske Kirkesangs oprindelige Karakter.

Den ambrosianske Sang var længe den eneste gældende i den kristne Kirke og omtales med Begejstring af alle samtidige, men i Tidernes Løb forfaldt den. Maaske var det Folkevandringen og dens Omvæltninger, der var Skyld i det, maaske var det Mangel paa vedblivende Interesse for Sagen, der gjorde det. Faktum er, at da Gregor den Store i Aaret 590 besteg Pavestolen, forefandt han Kirkesangen i en saa sørgelig Forfatning, at det var paa høje Tid, at han greb ind og optraadte som dens anden Reformator. Kirkemelodierne samledes paany; en Del gamle bleve skudte ud, andre ny sattes i deres Sted, og det hele indførtes saa i en mægtig Bog, den saakaldte Antifonar, der paa Befaling af Gregor ved en Lænke blev fastgjort ved S. Petri Alter for i Fremtiden at tjene som den eneste Rettesnor for al Kirkesang. — Gregor lod sig ikke mere nøje med de fire af Ambrosius indførte Tonearter, men lod endnu hver af disse, der omdøbtes og kaldtes de

[1]) Te deum laudamus (den saakaldte ambrosianske Lovsang).
Aeterne rerum conditor.
Deus creator omnium.
Veni redemptor gentium.
Splendor paternæ gloriæ.
O lux beata trinitas.

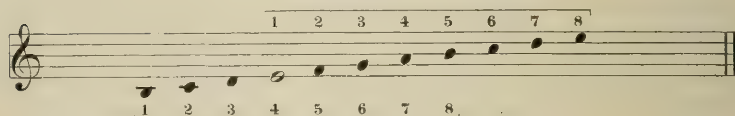
autentiske, faa Ledsagelse af en Bitoneart eller Plagaltoneart. Disse Plagaltonearter udlededes paa følgende Maade direkte af de autentiske: De fire øverste Tonetrin af den autentiske Tonerække flyttedes en Oktav ned og bleve saaledes Begyndelsestonerne i den nydannede Plagaltonerække, der saa fuldstændiggjordes med den autentiske Tonerækkes fem tilbagestaaende underste Trin:

I. autentiske Tonerække.



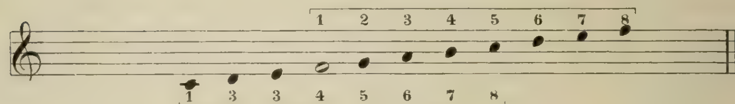
I. Plagaltonerække.

II. autentiske Tonerække.



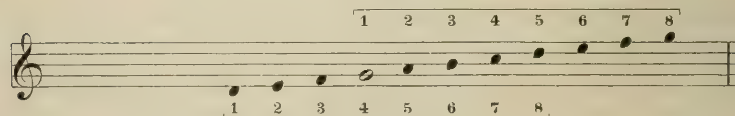
II. Plagaltonerække.

III. autentiske Tonerække.



III. Plagaltonerække.

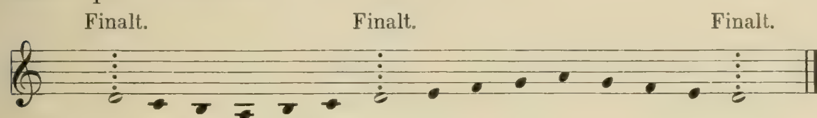
IV. autentiske Tonerække.



IV. Plagaltonerække.

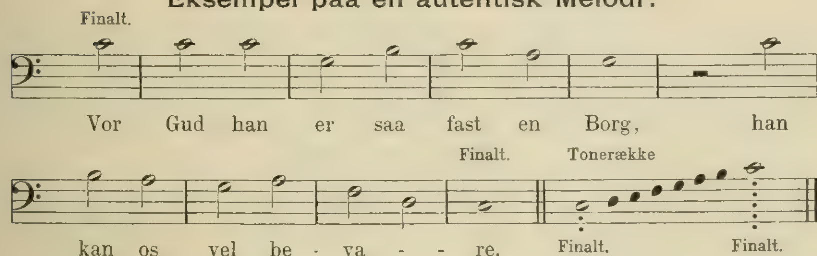
Det vigtigste Sammenknytningspunkt mellem den autentiske og plagale Toneart bestod i deres fælles Tonika eller Finaltone ɔ: den Tone, der staar som Nr. 1 i den autentiske, men som Nr. 4 i den plagale Tonerække (s. ovf.). Med Finaltonen begynder og slutter gerne enhver autentisk eller plagal Kirkemelodi; den er ligesom en Akse, omkring hvilken det hele drejer sig. Dens Anbringelse underst i den autentiske Tonerække giver den autentiske Melodi sit faste energiske Præg, mens man i dens Stilling midt i den plagale Tonerække maa se Aarsagen til Plagalmelodiens under-

lige vage, holdningsløse Karakter. Den plagale Melodi snoer sig hele Tiden op og ned omkring Centrum uden nogen Sinde rigtig at kunne finde Hvile, mens den autentiske Melodi altid fast og støt hviler i sin Grundtone. Til Forklaring af Plagaltoneartens Karakter tjener følgende lille Melodigang, der udgaaende fra Finaltonen først bevæger sig nedefter til Plagaltonerækkens dybeste Tone, saa opefter til den højeste, for sluttelig igen at havne i Midten paa Finaltonen:

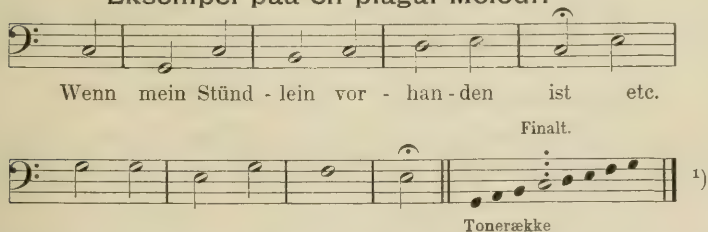


Paa lignende Maade dannes alle plagale Melodier.

Eksempel paa en autentisk Melodi:

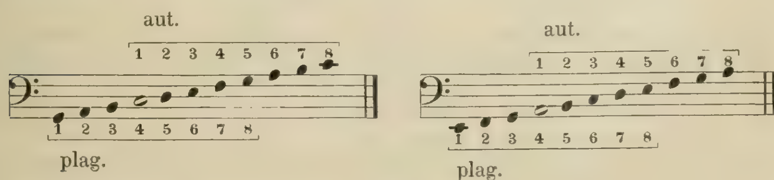


Eksempel paa en plagal Melodi:



[1])

[1]) Cdur og a-mol (uden forhøjet 7ende Trin), der ved Gregors Tid endnu kun indtoge den underordnede Stilling som Plagaltonearter henholdsvis til 3die og 1ste autentiske Toneart (s. ovf.), optoges siden i det 16de Aarhundrede som selvstændige autentiske Tonearter, og da enhver af dem igen fik Ledsagelse af sin Plagaltoneart:



forøgedes herved Kirketonearternes Antal fra 8 til 12.

Den gregorianske Kirkehymne er i sin hele Karakter aldeles forskellig fra Nutidens protestantiske Koral. Den fordrer en egen fri deklamatorisk Syngemaade. der ved fuldstændig at frigøre sig fra alt, hvad vi forstaa ved Takt, paa os uvilkaarligt gør Indtrykket af noget fremmed ubekendt. Naar vi tale, beregne vi ikke saaledes som i Sangen nøjagtigt. hvor mange Taktslag vi ville dvæle paa hver Tekststavelse; paa lignende Maade maa man forestille sig den fri Rytme i den gregorianske Kirkemelodi, hvis Tekst heller ikke saaledes som den senere Koraltekst er affattet i metrisk Poesi, men slet og ret i Prosa. Den betonede Stavelse gengives enten ved en længere vilkaarlig udholdt Tone, eller ved en større eller mindre Tonefigur; den ubetonede ved en enkelt kortvarig Tone.

Eksempel paa en gregoriansk Melodi.[1])

Sanc - - tus Sanc - - tus Sanc - - tus

Do-minus De - us Sa - - - - ba - oth. Ple - ni sunt

coe - - li et ter - ra. Glo - - ri - a tu - -

a. Hos - - - - san - - na in ex - cel - sis.

Be - ne-dictus qui ve - - nit in no - mi-ne Do - mi -

ni. Hos - - - - san - - na in ex - cel - sis.

[1]) For den bedre Forstaaelses Skyld er Melodien her omsat i moderne Nodeværdier. Foredraget maa dog tænkes aldeles frit. Der dvæles i de be-

Som det fremgaar af dette Eksempel, havde den gregorianske Kirkesang egentlig ikke nogen populær Karakter. Dens fri deklamatoriske Foredragsmaade gjorde allerede Fordring paa vel uddannede Sangere og nødvendiggjorde derfor Oprettelsen af Skoler, i hvilke Kirkesangen kunde læres lige fra Grunden. Den første af disse Skoler stiftede Gregor selv i Rom. Det fortælles endogsaa, at han i egen høje Person tog Plads paa Lærerstolen for personlig at varetage de unges Undervisning. Man fremviste endnu længe efter i Rom det Leje, hvorpaa han hvilede, naar han underviste, og den Svøbe, med hvilken han plejede at true de Elever, der i Timen lod det mangle paa den tilbørlige Opmærksomhed. Undervisningen blev dreven med en saadan Iver og Interesse, at Sangerkollegiet i Løbet af kort Tid saa sig i Stand til ogsaa at udstrække sin Virksomhed til de for Kristendommen vundne Hedningefolk ved at forsyne de udrejsende Missionærer med en Eskorte af Sangere, der straks kunde gøre de nydannede Menigheder bekendte med den af Gregor paabudte Kirkesang. Det har uden Tvivl for Sangerne tidt været forbundet med store Vanskeligheder at sætte de uciviliserede hedenske Proselyter ind i den fine deklamatoriske gregorianske Syngemaade, men deres flittige Stræben bar dog efterhaanden sin Frugt. Efter at have fæstet Rod i Italien og England naaede den gregorianske Sang frem til Gallien og endelig ogsaa til Tyskland, hvor Bonifacius, Tysklands Apostel, i Aaret 744 i Fulda oprettede den første Sangerskole efter romersk Mønster. Det af disse Lande, der ubetinget voldede de romerske Sangere det største Besvær, var Gallien. De indfødte havde her hurtigt dannet sig deres egne temmelig verdslige Syngemaade; det hjalp kun lidt, at der Gang efter Gang fra Rom udsendtes Sangere, der skulde lede Kirkesangen over i et værdigere Spor; Gallerne faldt bestandig igen tilbage i deres gamle Vaner. Først Karl den Store skulde det lykkes at skaffe den gregorianske Kirkesang en varig Plads i det frisindede Gallien.

Karl den Store indtager i Musikhistorien en lignende Stilling som Gregor. Ligesom denne er han Kirkesangens ivrigste Forkæmper og har særlig gjort sig fortjent som Stifter af en stor Mængde af de saakaldte Klosterskoler, i hvilke igen Kirkesangen staar som det fornemste Undervisningsfag, men hvor der i øvrigt

tonede Stavelser, de ubetonede glide derimod let forbi; fremfor alt bør der holdes paa en klar Gruppering af Sætningsdelene.

ogsaa undervises i Grammatik, Retorik, Dialektik, Aritmetik, Geometri og Astronomi. Man har, ikke med Urette, betegnet disse Skoler som Middelalderens Universiteter, thi de besøgtes ingenlunde alene af de gejstlige, men ogsaa og især af unge Adelsmænd, der her hentede sig den boglige Dannelse, paa hvilken deres Rang saa absolut gjorde Fordring. Der fandtes Klosterskoler i Orleans, Sens, Lyon, Toul, Cambrai, Dijon, Paris, Reichenau, Coblenz, Trier, Fulda og endnu mange flere Steder. Størst Berømmelse af dem alle vandt dog Skolerne i Metz og i St. Gallen. Af disse to Skoler havde den i St. Gallen en ren Tilfældighed at takke for sin Tilblivelse. For endelig at bringe Orden i den galliske Kirkesang havde nemlig Karl den Store i Aaret 790 besluttet sig til fra Rom endnu engang til Gallien at forskrive to Sangere: Petrus og Romanus. Petrus skulde sendes til Metz, Romanus til Soissons. Skæbnen vilde det nu imidlertid saaledes, at Romanus undervejs blev syg og maatte ty ind i St. Gallen for dér at give sig i Pleje i Klostret; kun Petrus naaede sit Bestemmelsessted. Imidlertid toge Munkene sig med saa megen Kærlighed af den syge Romanus, at denne hos Karl den Store indhentede Tilladelse til at maatte forblive i St. Gallen og undervise Klosterbrødrene her i den romerske Kirkesang. Saaledes blev St. Gallen Hjemstedet for en af Middelalderens berømteste Klosterskoler. Kun den samtidigt af Petrus stiftede Skole i Metz kunde i Navnkundighed stilles ved dens Side. Senere vandt dog Skolen i St. Gallen ved sine mange berømte Lærere Overtaget og kom til at staa som den første blandt alle Europas Klosterskoler.

Af disse Lærere bør her nævnes: 1) Notker Labeo († 1022) Forfatteren af den ældste tyske Bog, der omhandler Musik, og tillige Lærer i Latin, Græsk, Tysk, Astronomi, Matematik og Musik. 2) Notker med Tilnavnet Balbulus, ɔ: den stammende (840—912), Forfatteren til en stor Mængde Sekvenser, en Art kirkelige Sange af mere populær Natur. Deres Oprindelse havde disse Sange i de saakaldte Jubilationer, der, alene sungen paa Vokalen a, ved Paaskehøjtiden gerne paahængtes det festlige Halleluja. For bedre at kunne fastholde disse tekstløse Jubelsange i Hukommelsen, fandt man efterhaanden paa at underlægge dem Tekst enten i bunden eller ubunden Stil, og saaledes fremkom Sekvensen, ɔ: en Eftersang eller Koda, den Sangart, ved hvis Digtning Notker Balbulus altsaa vandt sig saa stort et Navn. Den berømteste af hans

Sekvenser: „Media vita in morte sumus“ findes endnu opbevaret i Teksten til den tyske Psalme „Mitten wir im Leben sind“. Notker skal have skrevet den under Indtrykket af den farlige Stilling, i hvilken han en Dag forefandt nogle Arbejdere, der byggede en Bro over en dyb Afgrund. Notkers Melodi, som vedføjes, er saa nær beslægtet med den sædvanlige gregorianske Hymne (se ovf. Side 22), at Forskellen mellem de to Sangarter her næsten synes forsvindende.

Kirkelig Sekvens.[1])

Me - di - a vi - ta in mor - te su - - mus,
quem quaeri - mus ad - ju - to - rem ni - si
te Do - mi - ne qui pro pec - ca - tis no - stris
ju - - ste i - - - ra - - - sce - - ris. etc.

Forskellen mellem den gregorianske Hymne og Sekvensen fremtræder først klart i de af Folket selv forfattede Sekvenser, der vise en Art Overgangsform mellem Notkers kirkelige Sekvenser og Folkesangen. Til denne Klasse af Sekvenser hører blandt andre den i Bøhmen endnu gængse Adalbertussang, som allerede i Aaret 992 blev godkendt af Pave Johann den 15de, og som senere af det bøhmiske Folk gennem Aarhundreder er bleven benyttet, hver Gang Landet har været truet af en overhængende Fare. Den følger her med latinsk og bøhmisk Tekst. Ganske i Lighed med andre os bevarede Folkesekvenser deler den sig i tre bestemte Afsnit: 1) Anraabelsen, 2) Bønnen, hvis Melodi gentager sig, saa ofte Teksten fordrer det, og 3) Epilogen: Kyrie eleison.

[1]) For den bedre Forstaaelses Skyld her omskrevet i vore bestemt afmaalte Nodeværdier. Foredrages frit ligesom den gregorianske Melodi S. 22.

Folkesekvens: Den bøhmiske Adalbertussang.

Nodeværdierne ere her for at lette Overblikket halverede.

O Do-mi-ne mi-se-re-re
Je-su Chris-te mi-se-re-re Sa-lus es to-
Gos-po-di-ne po-mi-luj-ny tys spá-sa uše
Je-su Chris-te

tius mun-di. Sal-va nos et per-ci-pe Do-mi-ne vo-ces
ho mí-ra. Spa-siž-nás i u-sli-šíš

no-stras da cunc-tis O Do-mi-ne pa-nem pa-cem no-

strae ter-rae. Ky-ri-e e-lei-son.
Krleš, Krleš, Krleš.

Blandt St. Gallens berømte Lærerpersonale findes endelig Munken Tuotilo († 915), der faar en speciel Interesse derved, at han foruden at være Billedhugger, Maler, Bygmester og Forgylder ogsaa forstaar sig paa Behandlingen af alle Slags Strengeinstrumenter og Fløjter. Hos ham lærte Disciplene i St. Gallens Skole at behandle Instrumenterne, ja det synes tilmed, som om man i Klosteret har haft en egen Musiksal, der alene var forbeholdt de instrumentale Øvelser. Allerede en Snes Aar før Tuotilo's Tid omtales et Orkester af musicerende Munke, der fra Reichenau gaa Karl den Skallede i Møde, da han er paa Vejen for at gæste Klosterskolen; man faar altsaa Indtrykket af, at Instrumenterne i Klostrene endogsaa have været Genstand for en særlig omhyggelig Pleje, og det kan derfor have sin Interesse paa dette Sted at kaste et flygtigt Blik paa de Toneredskaber, de musicerende Munke paa denne Tid havde til deres Raadighed.

En vigtig Stilling blandt Klosterskolens Instrumenter indtog utvivlsomt Harpen, der allerede i det 6te Aarh. af Digteren Venantius Fortunatus omtales som værende i Brug hos Germanerne.

Fra det 8nde Aarhundrede findes Harpen ogsaa afbildet i et Manuskript, der tilhørte Klosteret i S. Blasien, hvad der jo taler for, at den alt ved denne Tid har haft en fast Plads blandt de i Klostrene benyttede Instrumenter. Fra samme Tid har man i et saksisk Manuskript ogsaa fundet afbildet forskellige Slags Horn. Et Instrument, der ogsaa findes omtalt hos Fortunatus (s. ovf.) er den brittiske Chrotta, der som en af Stamfædrene til vore Violininstrumenter siden vil komme nærmere paa Tale [1]). I det 9ende Aarhundrede omtaler en Munk fra Reichenau endvidere det oprindelig fra Assyrien stammende Psalter, der rimeligvis allerede et Aarhundrede i Forvejen med Maurerne havde holdt sit Indtog i Europa. Da dette Instrument senere træffes blandt Anerne til de ældre Klaverinstrumenter, maa det her være nok at nævne det. Endelig er der al Sandsynlighed for at ogsaa Sækkepiben og den saakaldte Bondelire ved denne Tid have været kendte Instrumenter. Det sidstnævnte, der i Frankrig endnu den Dag idag er i Brug som Vagabondinstrument (se Fig. 5), besad i det mindste i det 10ende Aarhundrede saa stor Popularitet, at det, ligesom nu Klaveret, i daglig Tale gik under det universale Navn af Instrument [2]). Foruden Billeder af Bondeliren besidder man fra denne Tid Billeder af flere tilsyneladende meget primitive Guitar-lignende Instru-

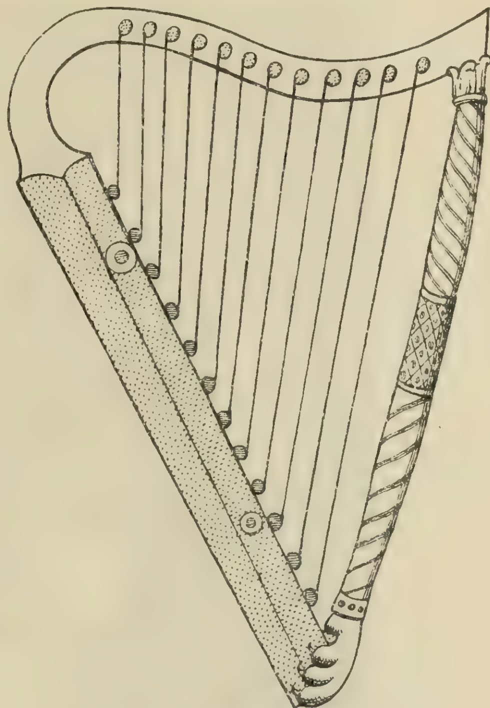


Fig. 4. Harpe fra det 8de Aarhundrede (fra et Manuskript i Klosteret i S. Blasien).

[1]) Se Kap. 8, hvor dette Instrument ogsaa findes afbildet.
[2]) Afbildning af en Bondelire fra det 10de Aarh. s. ndf. Side 40.

menter, hvis klodsede Form kun harmonerer slet med de kongelige Skikkelser, der gerne have dem i Hænde, endvidere enkelte Fløjte- og adskillige Klappreinstrumenter (se Fig. 6 Orkester fra det 10ende Aarh.).

De to Instrumenter, der i Klosterskolerne indtage den fornemste Plads og paa samme Tid de to Instrumenter, om hvilke



Fig. 5. Bondeliren som Vagabondinstrument i det 18de Aarhundrede.

man ubetinget er bedst underrettet, ere endelig Orgelet og Monokordet.

Af disse stammer Orgelet efter al Sandsynlighed fra Orienten. I Konstantinopel, det gamle byzantinske Riges Hovedstad, ses paa Fodstykket til en gammel Obelisk fra Theodosius' Tid (4de Aarhundrede) endnu afbildet to smaa Orgler, der med deres Piber og

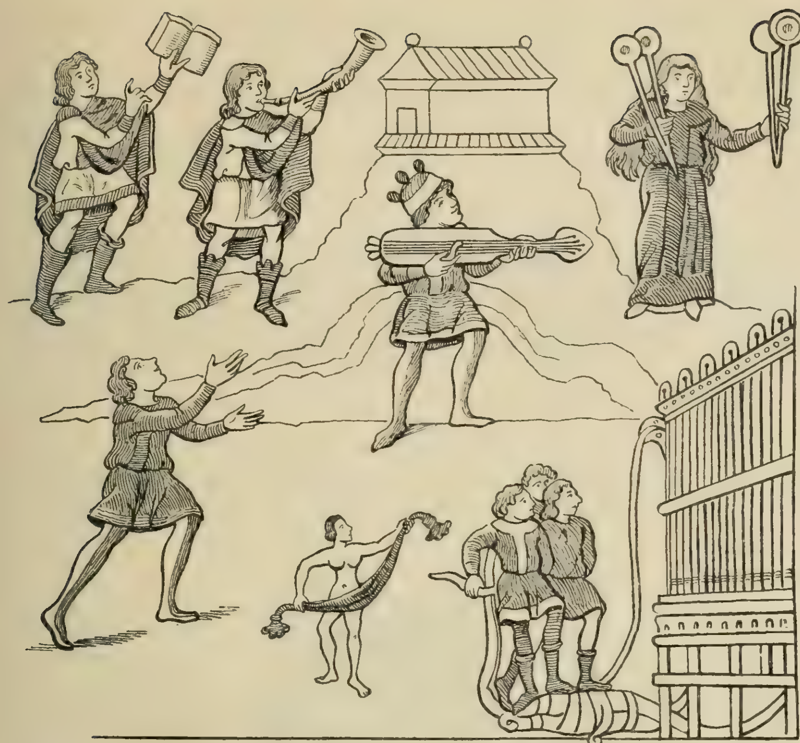


Fig. 6. Orkester fra det 10ende Aarhundrede. (Hefner Alteneck: Trachten des christlichen Mittelalters).

Blæsebælge røbe et nært Slægtskab med de Miniaturorgler, der i Middelalderen vare i Brug i Occidenten (se Fig. 8). Det fortælles i Almindelighed, at det første Orgel, der saas i Europa, netop var en Gave fra den byzantinske Kejser Theophilus til Pepin den Lille. Ganske vist tale de nyeste Forskninger for, at Orgelet ogsaa før Pepins Tid har været kendt i Occidenten [1]), men dette



Fig. 7. Guitarlignende Instrument fra det 10ende Aarhundrede. (Hefner Alteneck: Trachten des christlichen Mittelalters).

[1]) Se Fig. 9, der viser Afbildningen af den ene af to gamle romerske Stensarkofager, der i den nyere Tid ere fundne i Arles og formodes at stamme fra det 6te eller 7ende Aarhundrede.

kan i alle Tilfælde kun gælde for ganske enkelte Eksemplarers Vedkommende. Den byzantinske Kejser vilde vel næppe som Hædersgave til en anden Hersker have valgt at sende et Instrument, der i dennes Land var almindeligt i Brug. Orgelet var

Fig. 8. To smaa byzantinske Orgler fra det 4de Aarh. eft. Chr. F.

ved Pepins Tid i Europa endnu en Sjældenhed, ja det maa endnu have været det under Karl den Store, eftersom ogsaa han fra

Fig. 9. Gl. romersk Stensarkofag, funden i Arles.

Byzans fik tilsendt et Orgel, efter hvis Mønster han i Aaret 812 i Aachen lod bygge et Kirkeorgel, der antages at have været det første Instrument af denne Art, som blev konstrueret her i Europa. Efter denne Tid stiger Antallet af de i Europa byggede Orgler Aar for Aar, indtil det omsider i det 13de Aarhundrede er kommet til det Punkt, at der i Europa ikke mere gives nogen større By, som ikke ejer i det mindste ét Kirkeorgel.

Alle disse gamle Orgler vare højst primitive Instrumenter af et meget ringe Toneomfang. Mere end otte Piber havde de sjældent; deres hele Rækkeevne begrænsedes altsaa til en Oktav, og Stemningen viste en slet og ret C-dur Skala. Da der første Gang blev bygget et Orgel med elleve Piber, blev dette beundret som et sandt Kæmpeværk, hvad der bliver forstaaeligt, naar man hører, at alene Tangenterne vare saa kolossale, at de i Steden for at behandles med Fingrene, maatte trykkes ned med Albuerne eller slaas ned med den knyttede Haand. Derfor kaldtes Orgelspillerne ogsaa den Gang Orgelslagere. De fire til seks Tommer brede Tangenter (se Afbildning Fig. 11) vare paa Overfladen bemalede med

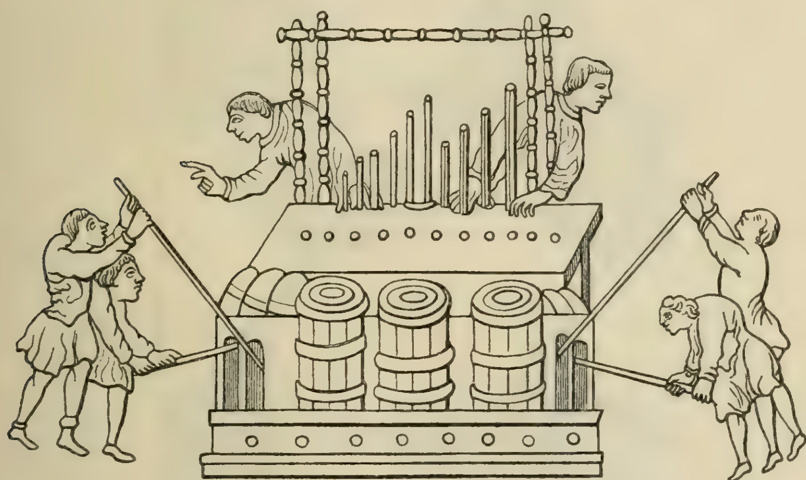


Fig. 10. Engelsk Kirkeorgel fra Aaret 951.

Bogstaver (et Bogstav paa hver Tangent), der angave de paagældende Toners Navne.

Om noget Orgelspil i vor Forstand kunde der jo ikke være Tale paa et Apparat som dette; man slog i det højeste Melodien enstemmigt med. Selv efter at den flerstemmige Musik var kommen op, bibeholdt Orgelet endnu en god Stund denne ubehjælpsomme Karakter, saaledes at man i de Kirker, hvor man sang flerstemmigt, nødsagedes til at ansætte to Organister (fire Hænder) for at faa udført en Komposition for fire Stemmer. Ogsaa Blæsebælgene vare paa de gamle Orgler saa upraktisk indrettede, at der alene til

deres Betjening maatte sættes et helt Mandskab paa Benene. Et Orgel, som i Aaret 951 blev bygget i Winchester, og som havde et Omfang af ti Toner, fordrede saaledes alene til Betjening af sine seks og tyve Blæsebælge en Besætning af halvfjerdsindstyve Mand.

Monokordet var ligesom Kirketonearterne en direkte Arv fra det gamle Grækenland. Som dets Opfinder gælder Pythagoras (c. Aar 580—510 f. Chr. F.). Det fortælles, at denne, da han en

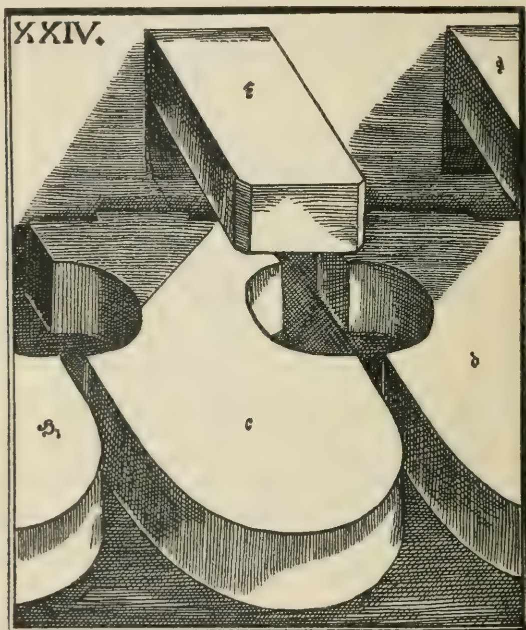
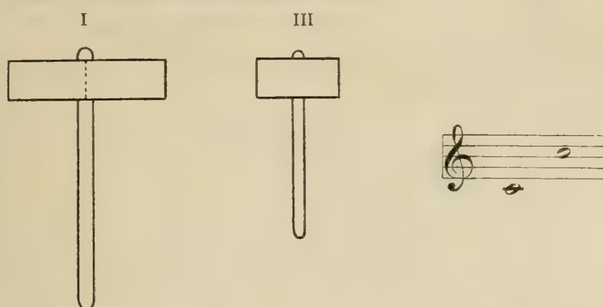


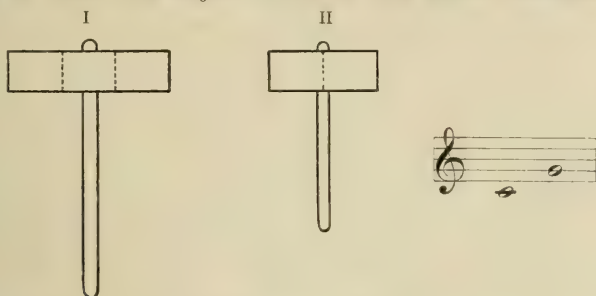
Fig. 11. Brudstykke af en gammel Orgelklaviatur.
(Efter M. Praetorius: Syntagma musicum 1620).

Dag kom forbi en Smedie, blev opmærksom paa, at Smedehamrenes Klang faldt sammen i en Harmoni, der bestod i en Grundtone med sin Kvint og Oktav:  For at komme paa det rene med, hvorledes dette vel kunde hænge sammen, traadte han nærmere og opdagede nu, at de tre Hamre, som vare i Gang, vare af forskellig Størrelse. Den største af dem viste sig ved nøje Undersøgelse at være akkurat dobbelt saa stor som

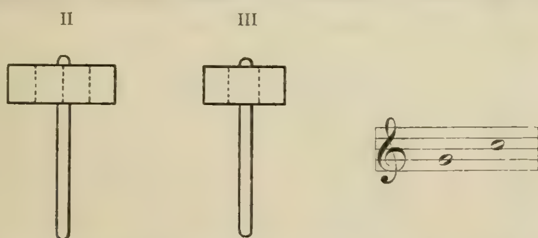
den mindste, og den Tone, den gav, viste sig at være den dybere Oktav til den mindste Hammers Tone.



Den mellemste Hammer stod ved sin Størrelse i Forhold til den største, som $^2/_3$ staar i Forhold til $^3/_3$, og den Tone, den gav, viste sig at være den højere Kvint til den store Hammers Tone:



Sammenlignet med den mindste Hammer viste den mellemste derimod det samme Forhold, som bestaar mellem $^3/_4$ og $^4/_4$, og Intervalforholdet mellem disse to Hamres Toner blev en Kvart:



For at undersøge Sagen videnskabeligt var det nu, at Pythagoras konstruerede et Monokord, et ganske tarveligt Apparat, som kun bestod af en hul Resonnanskasse, over hvilken der var udspændt en eneste Streng (se Afb. Fig. 12). Paa Bunden af Resonnanskassen anbragte han en matematisk nøjagtigt inddelt Maalestok,

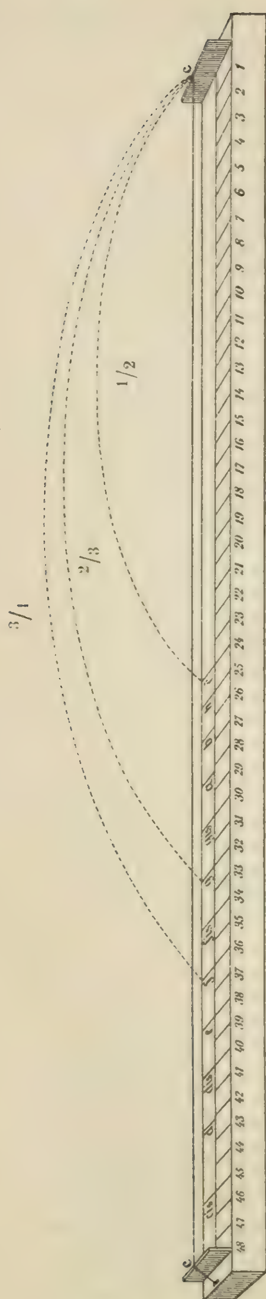


Fig 12. Monokord.

og mellem denne og Strengen indskød han en lille Stol, der, ved at skubbes frem og tilbage efter Graderne paa Maalestokken, kunde inddele Strengen paa hvilken som helst Maade.

c betyder Strengen, som tænkes at stemme i Tonen . Deles denne Streng i to lige store Dele, derved at Stolen føres nøjagtigt hen paa Centrum, altsaa paa Grad 24, vil enhver af Strengens to lige store Halvdele give den nøjagtige Oktav til den Tone. Strengen gav i sin fulde Længde, altsaa (se Afb.). Deles derimod Strengen i tre lige store Dele (48 delt i tre Dele giver 16 paa hver Del), og skilles ved Hjælp af Stolen de to Tredjedele fra (ɔ: $2 \times 16 = 32$ Grader), ville disse 32 Grader give den nøjagtige Kvint til den hele udelte Streng, altsaa . Deles endelig Strengen i fire lige store Dele (48 delt i fire Dele giver 12 Grader paa hver Del), og skilles ved Hjælp af Stolen de tre Fjerdedele fra (ɔ: $3 \times 12 = 36$ Grader) ville disse 36 Grader nøjagtigt give Kvarten til den hele udelte Streng, altsaa Ogsaa det før omtalte Kvartforhold mellem den mellemste og den mindste Hammers Toner kan udregnes paa samme Maade. Da Kvinten (den mellemste Hammers Tone, ɔ: de to Tredjedele af den hele Strengelængde) sammenlignet med Oktaven (den mindste Hammers Tone, ɔ: den halverede Streng), giver den største Strengelængde, bliver denne Gang den (ɔ: 32), vort Længdemaal. Tænker man sig denne Strengelængde delt i fire Dele (32 delt i fire Dele giver 8 Grader paa hver Del), og skilles ved Hjælp af Stolen de tre Fjerdedele fra (ɔ: $3 \times 8 = 24$ Grader), da ville disse 24 Grader, der jo i Forhold til den hele udelte Streng (48) gav Oktaven (s. ovf.), sammenlignet med vort nuværende Længdemaal (32) give den nøjagtige Kvart:

Oktaven, Kvarten og Kvinten vare de af alle Intervaller, der grundedes paa de simpleste matematiske Beregninger, og ansaas derfor af Pythagoras

for de absolut reneste Toneforbindelser. Udregningen af de andre Intervaller var ulige mere indviklet, og Pythagoras fastslog derfor, at kun Kvart, Kvint og Oktav maatte anses som Konsonnanser; alle andre Intervaller, selv Tertsen og Seksten, henførtes uden videre til Dissonnanserne. Men Pythagoras havde ogsaa en anden Grund til netop at fastholde denne Rangforordning mellem Intervallerne. Som bekendt havde han et mangeaarigt Ophold i Ægypten at takke for en stor Del af sin Viden. I Ægypten ansaas Titallet for et helligt Tal. Tværsummen af de tre Konsonnansers Tællere: 1 —— 2 —— 3 —— 4 (s. ovf.) ud-
Oktav Kvint Kvart
gjorde netop det hellige Tal 10, altsaa maatte der standses her. Var man gaaet et Skridt videre: $\frac{4}{5}$ — $\frac{5}{5}$, vilde man være naaet til Tertsen, men hermed vilde det hellige Tal være blevet overskredet, følgelig maatte Tertsen gaa med ind under Dissonnansernes forkætrede Tal.

Denne Fordom imod Tertsen holdt sig, alene af Ærbødighed for den gamle Vismand Pythagoras, til sent ind i Middelalderen og hæmmede i høj Grad Harmoniens Udvikling. I vor Tid kan man ikke engang tænke sig nogen Musik uden dette Interval (alle vore Samklange ere som bekendt byggede op af Tertser); og dog omgikkes man endnu i en forholdsvis sen Tid Tertsen med en saadan Varsomhed, at man i det mindste i Slutningsakkorden bestemt udelod den; den sidste Akkord skulde og maatte harmonere fuldstændigt, altsaa maatte den alene være sammensat af de rene Intervaller ɔ: Grundtone, Kvint og Oktav:

De allerførste Forsøg paa en flerstemmig Sang holdt sig endog udelukkende til Anvendelsen af saadanne tomme Kvintharmonier.

Som virkeligt Musikinstrument kunde Monokordet endnu ikke benyttes. Den bestandige Omflytten af den bevægelige Stol gjorde jo allerede Udførelsen af den simpleste Melodi meget omstændelig. Og ikke desto mindre maa den Nytte, Monokordet gjorde ved Undervisningen i Klosterskolerne, anses for at have gaaet langt mere i praktisk end i videnskabelig Retning. Ved Sangundervisningen var Monokordet saaledes en aldeles uundværlig Støtte. Formaaede Sangeren ikke ved Hjælp af sit Øre at finde det Interval, han søgte, behøvede han kun at ty til sit Monokord, hvis Gradestok jo aldeles bestemt angav ham, paa hvilket Punkt han skulde henflytte Stolen for at finde den forønskede Tone.

For at fuldstændiggøre denne Skildring af Musikkens Pleje i Klosterskolerne staar der nu kun tilbage at kaste et Blik paa hin Tids musikalske Skrivemaade. Som ovenfor omtalt indskrev Gregor alle sine Kirkemelodier i en saakaldt Antifonar. Historien beretter senere, at de to Sangere Petrus og Romanus ved deres Afrejse til Metz og Soissons hver fik medgivet en nøjagtig Kopi af dette interessante Værk. Mens Originalen til Gregors Antifonar i Tidernes Løb er bleven borte, har man i Klosterbiblioteket i

St. Gallen opbevaret en Afskrift, som man formoder netop at være den selvsamme, som Romanus i sin Tid bragte derhen.

Den omtalte Kopi, som i alle Tilfælde er meget gammel, viser nu helt igennem den saakaldte Neumeskrift, en Toneskrift, der kan forfølges helt tilbage til Folkevandringens Tid, da den med et dukker op nede i Italien. Hvorfra den kom, ved ingen. Maaske er den bleven bragt med af et af de mange fremmede Folkeslag, der ved denne Tid sloge sig ned i Sydevropa og herhen medførte deres Sæder og Skikke, maaske har den sin Oprindelse i de Accenttegn, som baade Hebræere og Grækere allerede tidligt anvendte i deres Skrift.

I sit Udseende ligner Neumeskriften nærmest en Art Stenografi. Her ses et Punkt, der et Cirkumfleks, her en Krusedulle, der ligner en bugtet Snog, og altsammen svæver frit om i Luften, oven over eller tidt ved Siden af den skrevne Tekst. Først ved at se nøjere til opdager man Meningen med dette tilsyneladende saa meningsløse Krimskrams. Alle Tegnene vise sig da i Hovedsagen at være sammensatte af to Tegn: Punktum og Komma ɔ: Punctus og Virgula. Punktet betegner en kort, Kommaet en lang Tidsværdi. Anbringes to Punkter i skraa opadgaaende Bevægelse: .˙, siger dette saa meget som to korte Nodeværdier i stigende Bevægelse; i Hurtigskrift trækkes Punkterne ogsaa undertiden sammen i en skraa Streg: ⁄. Skulle Tonerne stige og derefter igen falde, udtrykkes dette saaledes: .˙. eller ʌ. Tegnene kunne ogsaa sammensættes af baade Komma og Punktum: /˙. betyder en længe udholdt Tone efterfulgt af to korte i nedadgaaende Bevægelse. Disse Kombinationer kunne varieres i det uendelige, og hver Sammensætning har i Neumeskriften sit særlige Navn.

Ogsaa for Forsiringerne havde man egne Tegn. Blandt disse findes tre, som endnu ere i Brug den Dag i Dag, nemlig Dobbeltslaget ∽, Praltrillen 𝆗 og Trillen ∿∿∿. Paa ægte Neumevis lader Bevægelsens Retning sig ogsaa her tydeligt læse ud af Tegnene: .˙., .˙.˙. og .˙.˙.˙.˙.˙.˙.

Tonebevægelsen udtrykkes saaledes i Neumeskriften klart nok; desto vanskeligere bliver det at bestemme Tonehøjden. Ingen Linie eller Nøgle fortæller endnu, hvor stort eller lille et Interval, man skal lade Stemmen stige eller falde. ʌ kan lige

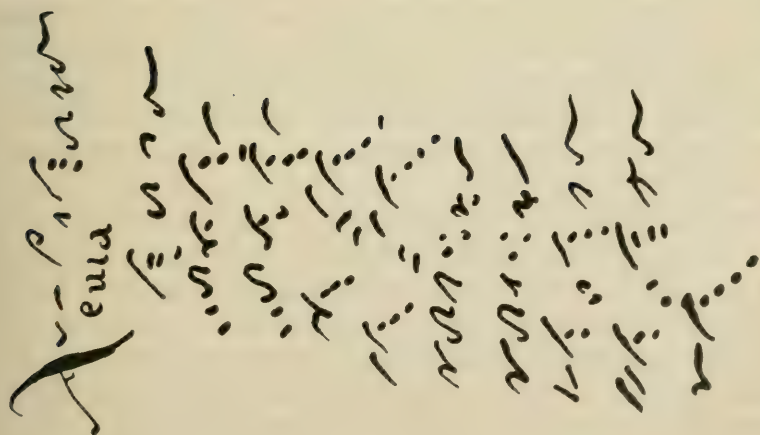


Fig. 13—14. Neume-Facsimiler (Neumer fra den ældste Tid uden Linier).

saa godt betyde [music notation] som [music notation]. Komponisten kunde i det højeste, naar han ønskede, at Tonen skulde stige et større Trin, som f. Eks. en Kvart, og derefter falde en Sekund, skrive Cirkumfleksen skæv: [neume sign], men han kunde slet ikke gøre Regning paa, at Kopisten lagde Mærke til denne Variation paa det sædvanlige Tegn.

Ogsaa Begreberne lang og kort, der altsaa udtryktes ved Virgula og Punctus, opfattedes fuldkommen vilkaarligt. I og for sig ere disse to Begreber jo ogsaa ubestemte nok; hvad den ene kalder kort, vil den anden maaske kalde langt. Det var først senere, at man fastslog den Lov, at to korte skulde være ensbetydende med en lang; det var der ingen, der tænkte paa nu; den gregorianske Sang taalte ikke engang at lade sig binde af en matematisk nøjagtig Taktinddeling som den, man nu benytter.

Neumeskriften var altsaa en meget mangelfuld Noteringsmaade. Egentlig var den kun en Nødhjælp, en Støtte for Sangerens Hukommelse. Den syngende maatte lære Melodien udenad efter Gehør og kunde i det højeste gennem Neumerne mindes om, naar han skulde lade Tonen stige og naar falde. I mange af de gamle Messebøger mangle Neumerne tidt ganske i lange Strækninger, thi hvis Melodien ikke frembød større Vanskeligheder, regnede man dem for overflødige. Først naar et vigtigt Sted igen forekommer, som f. Eks. et Gloria eller et Halleluja, vise Neumerne sig paa ny. Navnet Neume kommer af pneuma ɔ: „træk Vejret“. Tegnenes pludselige Tilsynekomst vilde altsaa sige saa meget som: „Træk nu Vejret, nu kommer der noget vanskeligt, nu gælder det at passe paa“. Oprindelig benyttedes Neumerne virkelig kun paa denne Maade; senere brugte man dem derimod til Notering af al Sangmusik, saavidt som denne overhovedet lod sig notere med denne mangelfulde Toneskrift.

Der er skrevet meget om Neumeskriften, og man har gjort alt for at lære at tyde den, men det Resultat, disse Studier have ført til, er desværre kun ringe. Man skulde antage, at den bedste Nøgle til Neumeskriftens Tydning var at finde i de gamle latinske Messebøger, der i Aarhundreder ere gaaede i Arv fra Slægt til Slægt og saaledes efterhaanden have optaget Prøver paa de forskellige Tiders Skrivemaader. Tidt kan man i disse Bøger finde den samme Melodi, der til forskellige Tider er bleven skrevet ned, først i Neumer,

senere i Noder. Her skulde man altsaa tro, at man ved Sammenligning omsider maatte kunne finde en Nøgle til Gaadens Løsning, men nej; et og det samme Tegn findes her, hver Gang det viser sig, i den senere med Noder nedtegnede Melodi oversat paa en ny Maade. I et gammelt latinsk Graduale fandt Forf. saaledes Tegnet Climacus tydet paa ikke mindre end syv forskellige Maader. Dette Tegn ser saaledes ud: ʔ•. og er altsaa ensbetydende med en lang Tone, der efterfølges af to korte i nedadgaaende Bevægelse. Saavidt passer Oversættelsen ogsaa overalt; ser man derimod hen til Tonetrinenes Størrelse, da varierer denne bestandig. For at gøre Sagen mere anskuelig er her sammenstillet alle de forskellige Oversættelsesmaader, jeg forefandt af et og det samme Neumetegn; de lade sig ordne til en hel lille melodisk Periode:



Noteret i Neumer tager dette sig simpelt hen saaledes ud:



Som man heraf kan se, er en korrekt Oversættelse af en i Neumer noteret Kirkemelodi umulig. Først da Neumerne senere anbragtes paa Linier, fik denne Toneskrift en bestemtere Karakter og kom endogsaa sluttelig til i Hovedsagen at danne Grundlaget for den moderne Toneskrift.

Af de gamle Neumehaandskrifter findes endnu kun ganske enkelte rundt i Bibliotekerne. Neumeeksempler fra den allerældste Tid, uden Linier, høre endog nu til de allerstørste Sjældenheder. Som Materiale til Messebøgerne benyttede man som Regel i gammel Tid Pergament. Da Papiret kom op, blev imidlertid Pergamentet efterhaanden en saa kostbar Artikel, at man ikke undsaa sig ved at skære de gamle Haandskrifter i Stykker for af dem hellere at danne Omslag og Bind til andre Bøger. Resterne bleve kastede bort; kun ganske enkelte Smaastumper ere som ved et Tilfælde blevne reddede og opbevares nu, hvor de forefindes, som en uvurderlig Skat.

Det er en almindelig Antagelse, at Gregor foruden Neumeskriften ogsaa har kendt og benyttet Bogstavskriften. Over-

leveringen giver endogsaa uden videre den alfabetiske Toneskrift med de syv Bogstaver Navn af den „gregorianske“; til Dato eksisterer der dog intet Bevis for Gregors Prioritet paa denne Toneskrift, der først i det 10ende Aarhundrede lader sig eftervise med Bestemthed. Af Orgeltangenternes tidlige Betegning med Bogstaver har man formodet, at Bogstavskriften allerførst har bestaaet som en Instrumentaltoneskrift, saaledes som den mærkeligt nok ogsaa endte i den tyske Orgeltabulatur (Orgel-Toneskrift), der holdt sig længe efter Indførelsen af vor Nodeskrift. Et andet Bevis for Bogstavskriftens Oprindelse i en Instrumentaltoneskrift har man ment at finde i en hos Gerbert „de cantu et musica“ afbildet Bondelire (fra det 10ende Aarhundrede), paa hvis Tangenter, man ligesom paa Orgelklaviaturen finder henskrevet en Række Bogstaver som Kendemærker for, hvor Tonerne ere at finde (se Fig. 15). Fra Instrumenterne har denne simple, letfattelige Toneskrift hurtigt ogsaa vundet Indpas i Sangmusikken. Formaaede den end ikke saaledes som Neumeskriften at anskueliggøre Tonebevægelsen, havde den dog det bestemte Fortrin aldeles sikkert at angive Tonehøjden og følgelig ogsaa Intervallernes Størrelse. Til Notering af den dybe Oktav benyttede man i Bogstavskriften store Bogstaver, til den næste Oktav smaa: ABCDEFG, abcdefg (vore Benævnelser: store og lille Oktav stamme herfra); dette strakte foreløbig til; mere end to Oktaver behøvede Kirkesangen endnu ikke.

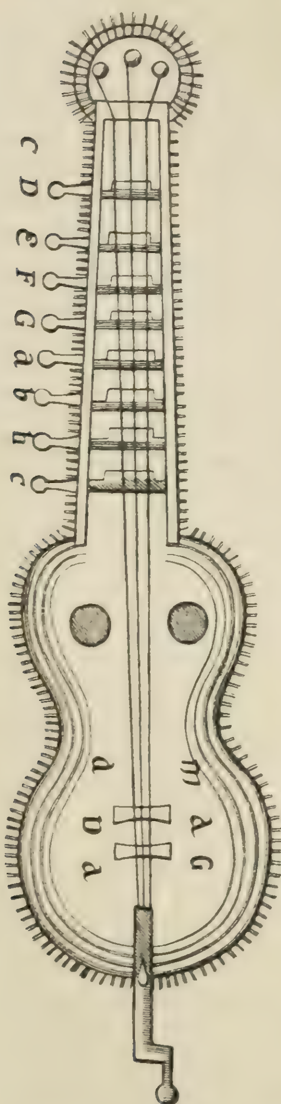


Fig. 15. Bondelire fra det 10ende Aarh. (Gerbert: de cantu et musica sacra).

Da Toneomfanget siden blev større, betegnede man Tonerne i den følgende Oktav med fordoblede smaa Bogstaver eller med

Bogstaver med en Streg over: $^{a\,b\,c\,d\,e\,f\,g}_{a\,b\,c\,d\,e\,f\,g}$ eller $\overline{a}\ \overline{b}\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}$. (Heraf vor Betegnelse enstreget Oktav).

Endnu senere kom tostreget. trestreget og firestreget Oktav til, ligesom Kontraoktaven under store Oktav.

Et Spørgsmaal, der her uvilkaarligt paatrænger sig, er dette: hvorfor vi nu til Dags i Tonealfabetet ikke mere følge den almindelige Bogstavorden, idet vi nemlig mellem a og c indlemme et h, der her slet ikke synes at være paa sin Plads. Forklaringen lyder ganske simpelt paa en Læsefejl, og det en Læsefejl af saa gammel Dato, at den næppe nogen Sinde mere lader sig rette. Oprindelig hed Alfabetet, som ovenfor meddelt, virkelig a b c d e f g, men intoneredes:

Senere indlemmedes mellem a og b (vort h), en Tone ɔ: vort b, og man benævnede nu denne Tone det runde eller det bløde b (b rotundum eller b mollis) i Modsætning til det firkantede eller haarde b (b quadratum eller durum) ɔ: vort h. Aarsagen til den ny Tones Indlemmelse i Tonerækken var den, at man i den Kirketone, der udgik fra f, følte sig generet af den haarde Kvart f—h (den i Middelalderen saa ængsteligt omgaaede Tritonus) og derfor vilde have Frihed til i visse Tilfælde at kunne intonere det bløde b ɔ: vort b i Steden for det haarde ɔ: vort h.

Det runde eller bløde b noteredes: ♭, det firkantede eller haarde: ♮. Den sidste Form faldt Kopisten ubekvem og han foretrak derfor ikke sjældent at udelade den underste vandrette Streg, hvorved Bogstavet fik en paafaldende Lighed med h, nemlig h. Hvad der begyndte som Uorden, endte som Vedtægt, og da Bogstavskriften i Aarenes Løb ganske opgaves i Sangmusikken, men derimod levede videre i den tyske Orgelmusik, opfattede de tyske Kopister det fordrejede ♮ som et h, og siden har man beholdt det baade i Tyskland og Skandinavien. Alle andre Nationer gøre endnu den Dag i Dag Forskel mellem et blødt og et haardt b, det er kun Tyskerne og os, der endnu sejgt fare fort i den gamle Fejl, i hvilken vore Forfædre i sin Tid have gjort sig skyldige. Det nytter kun lidt, at der af og til i Musikbladene arbejdes hen til en Reform af dette Spørgsmaal. Publikum er nu engang vant til dette h, og saa er det ikke nemt at disputere det bort. Allerede i Aaret 1797 udkom der i Wien et Skrift, der omhandlede h'ets meningsløse Anbringelse i det musikalske Alfabet og var tilegnet den musikalske Eftertid, da Samtiden, som Forfatteren ganske rigtigt bemærker, næppe endnu vil give Slip paa det tilvante h. Ogsaa Leopold Mozart, Wolfgang Mozarts Fader, og i den nyeste Tid baade Ferdinand Hiller og Wilhelm Tappert have med Iver skrevet imod det musikalske h, og dog vil det sikkert endnu vare længe, før vi opnaa at blive h'et kvit og lære at give Tonen sit rette Navn.

ANDET KAPITEL.

Harmoniens Oprindelse. Organum. Hucbald. Liniesystemets og Nøglernes Oprindelse. Guido fra Arezzo. Solmisationssystemet.

De første stammende Forsøg paa en Art Harmoni skrive sig efter alle Kendemærker at dømme fra Nordevropa og staa i nøjeste Forbindelse med de nordlige Folks medfødte Forkærlighed for Instrumentalmusikken. De barske nordiske Vejrforhold vare en Hindring for Sangen, derfor plejedes Instrumenterne hos Nordboen med langt større Flid end hos Sydboen. Næsten alle de gamle nordiske Instrumenter havde den karakteristiske Egenskab tilfælles, at Melodien hos dem ledsagedes af en liggende Bas, der enten bestod i en enkelt udholdt Tone eller i en Samklang mellem Grundtone og Kvint.

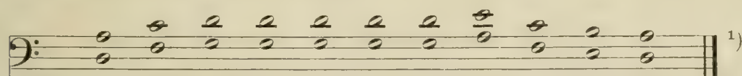
I det skandinaviske Norden træffes endnu den Dag i Dag flere af denne Art harmoniske Folkeinstrumenter. Norge og Island eje endnu deres Langeleg, Sverrig sin Nyckelharpa (en Afart af den i første Kap. omtalte Bondelire), Danmark (Slesvig) sin Humle o. s. v. Til samme Klasse Instrumenter hører ogsaa endnu Sækkepiben, Højskottens nuværende Nationalinstrument, det Instrument, der i vor Tid har foranlediget Kvintbasmusikkens Benævnelse som „Sækkepibemusik“. Som Sækkepibens oprindelige Hjem tør man dog ikke afgjort angive Norden. Dens tidlige Forekomst hos næsten alle Jordens Folkeslag gør det overhovedet umuligt at efterspore dens sande Hjemstavn. Men Nordboernes udprægede Kærlighed til Harmonien gør det mere end sandsynligt, at Sækkepiben netop hos dem har fundet særlig Optagelse og maaske endogsaa har været den første Anledning til Dannelsen af den paafaldende store Familie af harmoniske Instrumenter, der lige fra den tidlige Middelalder findes samlede heroppe i Norden.

Af de tidligst optegnede Eksempler paa en flerstemmig Sang (fra Tiden omkring Aar 1000) vise enkelte virkelig en aldeles umiskendelig Familielighed med den omtalte nordiske „Sækkepibemusik“. Paafaldende er ogsaa de gamles Benævnelse af denne

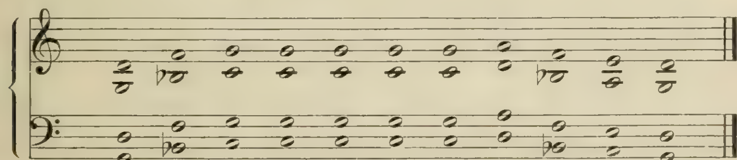
Sangart som Organum ɔ: Orgel eller Instrument. — Det vides ikke, hvem der først har overført Harmonien fra Instrumenterne til Sangstemmerne. Længe gættede man paa Hucbald, en lærd flandersk Munk, i hvem man mente at genkende Forfatteren til den Traktat, der tidligst omtaler og beskriver Organum. Men for det første har denne Traktat, der er betitlet „Musica enchiriadis", vist sig at være skrevet en god Stund efter Hucbalds Død, for det andet omtaler den slet ikke Organum som nogen Nyhed, men tværtimod som en gammel almen bekendt Sag. Nej, Ideen stammer snarere fra Folket selv. Man aflurede Instrumenterne Kvintharmonien og forsøgte saa i gemytligt Lag at nynne den efter. Siden blev saa denne Fremgangsmaade ogsaa optaget i Klosterskolerne af Munkene, der i Organums næsten udelukkende Benyttelse af Oktav, Kvart og Kvint fandt den mest velkomne Bekræftelse paa deres forældede pythagoræiske Anskuelse om disse Intervallers Herlighed og Fuldkommenhed.

Forfatteren til „Musica enchiriadis" skelner mellem to forskellige Arter flerstemmig Sang, af hvilke den ene gerne kaldes „det parallele", den anden „det svævende" Organum.

I det parallele Organum skride Stemmerne, der staa i en Kvarts eller Kvints Afstand fra hinanden, bestandig frem i samme Retning og i de samme Intervaller:

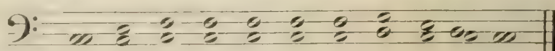


Til Afveksling hænder det ogsaa, at man fordobler den ene eller begge Stemmer i Oktaven, hvorved der endogsaa opnaas en tre- eller firestemmig Sats:



[1]) Rytmen retter sig her ligesom i den enstemmige gregorianske Sang efter Talesprogets fri Deklamation, og maa vel omtrent opfattes saaledes:



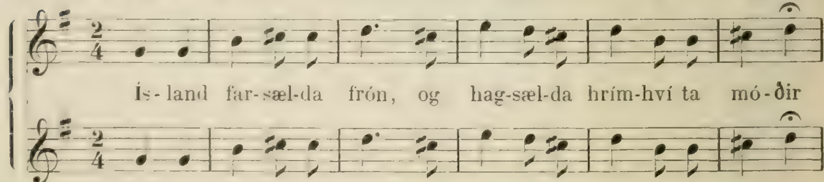
I det svævende Organum, der afgjort minder om Sækkepibemusikken, dvæler den underste Stemme næsten vedholdende paa en og samme Tone, mens Melodien bevæger sig omkring den i forskellige Intervaller: 

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

Forfatteren til „Musica enchiriadis“ taler med Begejstring om denne Musiks Velklang og Skønhed: Os forekommer den derimod som Toppunktet af alt, hvad der klinger ilde. Kvintsangens Mislyd har hos enkelte af den nyere Tids Lærde endog fremkaldt Tvivl om denne Sangarts virkelige praktiske Anvendelse i Middelalderens Klosterskoler. Og ikke desto mindre kan det bevises, ikke alene at Kvintsangen kan have eksisteret, men at den eksisterer den Dag i Dag. Beviset ligger i den islandske Tvisang, i hvis Omkvæd Kvintsangen optræder i saa ren og ublandet en Skikkelse, at enhver Tvivl om dens Benyttelse i den tidlige Middelalder herved af sig selv bortfalder:

Ísland farsælda frón.

Andtino quasi allto. Islandsk Nationalsang. ***Isl. Tvísöngslag.***





(Digtet af J. Hallgrimsson, † 1845).

Om det muligvis allerede skulde være denne Tvisang, der sigtes til i en Rejsebeskrivelse fra det tolvte Aarhundrede, hvor der fortælles om en egen Art tostemmig Sang, der paastaas da at være karakteristisk for Beboerne af det nordlige Storbrittanien, tør vel ikke siges med fuld Vished, men usandsynligt er det i alt Fald ikke. Det meddeles her udtrykkeligt, at denne Sang kun er

kendt i Northumberland, og Forfatteren formoder, at den er kommet til Landet ved de danske og norske Vikingers Bosættelse i det nordlige Storbrittanien[1]).

Organum er altsaa, som før sagt, et Faktum. Lige saa vel som Nutidens Islændere kunne glæde sig ved deres Tvisang, lige saa vel kunne vore Forfædre have fundet Smag i denne Sammensang, der da ogsaa viser det eneste rimelige Overgangsled fra den enstemmige Sang til den regulære Flerstemmighed. Intet er naturligere, end at det første Skridt fra den unisone til den flerstemmige Sang gennem Oktavsangen netop er gaaet til Kvintsangen, i hvilken alle Stemmer endnu bestandig følges ad i ens Rytme. Først efterhaanden lærte man i den flerstemmige Sang at stille forskellige Rytmer op imod hinanden og opnaaede omsider herigennem at udvikle Flerstemmigheden til en Kunst.

Om man end maa frakende den flanderske Munk Hucbald Æren af at have opfundet Organum, saa maa man dog derfor ikke overse denne Lærdes betydelige Fortjenester paa andre Omraader indenfor den musikalske Videnskab. Blandt disse maa fremfor alt nævnes hans ihærdige Søgen efter et Middel til omsider i Toneskriften at tydeliggøre Størrelsen af det enkelte Tonetrin. Ved at prøve sig frem naaede netop han tidligere end nogen anden til Erkendelsen af Liniernes overordentlige praktiske Brugbarhed ved den skriftlige Bestemmelse af Intervalstørrelsen, og blev saaledes, om end kun indirekte, Grundlæggeren af vort musikalske Liniesystem; *indirekte* fordi det foreløbig ikke endnu var *Noderne*, men kun *Teksten*, han fandt paa at sætte i Forbindelse med Linierne.

Foran paa hver Linie anbragte Hucbald et Bogstav, der meddelte Sangeren, om han ved Overgangen fra det ene Mellemrum til det næste

etc.
T our queen
God save ⁄ \ cious ⁄
S gra ⁄

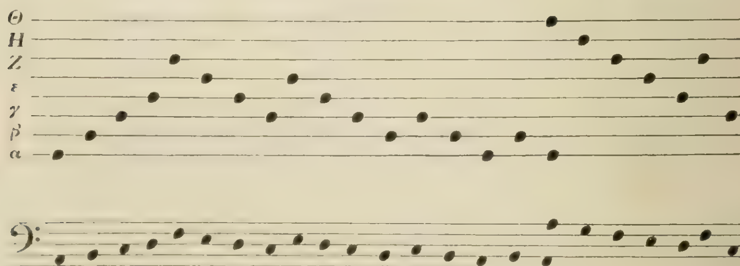
etc

God save our gra - cious queen

[1]) Bestemt kan Tvisangen i islandske Haandskrifter kun forfølges tilbage til det 15—16de Aarhundrede.

skulde intonere et helt eller kun et halvt Tonetrin. T ɔ: Tonium betød et Heltonetrin. S ɔ: Semitonium et Halvtonetrin; man kunde saaledes ved at følge Teksten op og ned gennem Systemets Mellemrum let gætte sig til Melodiens Mening (s. foreg. Side). Hvor nær det end havde ligget i Tekstens Sted at føre selve de vilkaarlige Neumetegn over paa Liniesystemet, saa blev det dog ikke Hucbald's Lod at finde paa dette: han gav foreløbig kun det første Vink, og dette synes endda kun at være bleven paaagtet af faa. De fleste fastholdt endnu konservativt den gamle Noteringsmaade og lode Hucbald beholde sin Opfindelse for sig selv.

Hvem der har Æren af først at have sat Linier og Neumer i Forbindelse med hinanden, vides foreløbig ikke. Tanken kan meget naturligt være opstaaet paa Grundlag af de Linier, der i enhver haandskreven Messebog med et Griffel findes indridsede til Anbringelse af Teksten. Lod man ovenover denne en Plads staa aaben til Anbringelse af den med Neumer noterede Melodi, forefandt Neume-Kopisten jo allerede i dette Rum flere af de forud regelmæssigt indridsede Linier, og disse Liniers Brugbarhed til en Regulering af de vilkaarligt omkringflyvende Neumer sprang saa klart i Øjnene, at man i Grunden skulde synes, at Tanken straks maatte have ligget for. Maaske var det i Virkeligheden ogsaa Tekstlinierne, der først indgave Hucbald Tanken om Liniernes Brugbarhed ved Nedskrivningen af en Melodi. Den samme Tanke foresvævede ogsaa den ubekendte Forfatter af et Manuskript fra det 10ende Aarhundrede. I Steden for Teksten lader han smaa Punkter vandre fra Linie til Linie paa et otteliniet System, hvis Linier ved Bogstaver angives at staa i indbyrdes Sekundforhold til hverandre. Modsat Hucbald's Princip komme altsaa her kun Linierne, men derimod ikke Mellemrummene til Anvendelse:



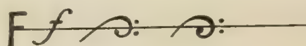
Den første, der fandt paa at gøre Brug baade af Linier og af Mellemrum og herved paa fire Linier opnaaede at kunne fremstille et lignende Antal Pladser som før det otteliniede System, synes at have været Guido fra Arezzo, denne mærkelige Munk, der med sin praktiske pædagogiske Sans paa saa mange Maader forstod at lette det i hans Tid saa vanskelige Musikstudium og herved opnaaede en Berømmelse, som ingen anden Musikteoretiker i hele Middelalderen. Om Guido ogsaa var den første, der fandt paa yderligere at anskueliggøre Sagen ved med Farver at udhæve enkelte Linier eller Mellemrum, vides ikke med Vished; man ved kun, at allerede han satte baade Farver og Bogstaver i Forbindelse med Liniesystemet for i dem at give den syngende et sikkert Udgangspunkt ved Beregningen af den enkelte Tones Intonation. Den røde Farve eller Bogstavet f angav saaledes, hvad enten de fandtes anvendte paa Linie eller Mellemrum, Tonen ; den gule Farve eller Bogstavet c betegnede Tonen , og herfra stavede man sig med Lethed til Resten (se Bilaget *a*).

Naar min Forklaring af Liniesystemets Oprindelse og Udvikling afviger en Del fra den almindelige Opfattelse, ifølge hvilken man først skulde have benyttet en eneste, senere to og saa først fire Linier, støtter jeg mig paa de Erfaringer, som Professor Tappert, der paa de gamle Toneskrifters Omraade maa regnes som vor Tids første Sagkyndige, har indhentet paa sine talrige og omfattende Ekskursioner for netop at faa Klarhed i dette Spørgsmaal. Under sine grundige Undersøgelser af samtlige opbevarede Neumehaandskrifter i Evropas Biblioteker, har han end ikke et eneste Sted truffet paa noget Bevis for Rigtigheden af den nu overalt gængse Forklaring af Liniesystemets Udvikling af kun én Linie, en Forklaring, der oprindelig skyldes den italienske Musiklærde Pater Martini og siden kritikløst er bleven gentaget i alle Musikhistorier. Paafaldende er det da ogsaa, at ingen af alle Musikhistorikerne have kunnet opfinde noget som helst andet Eksempel paa den foregivne oprindelige Benyttelse af kun en og to Linier end netop det samme, som findes i Pater Martinis: „Storia della Musica". Pater Martinis Eksempel er efter al Rimelighed kun Følgen af en Fejllæsning; de i Reglen kun indridsede farveløse Linier, der omgive F- og C-Linien, have paa det Haandskrift, han havde for sig, sandsynligvis været saa bortædte af Tidens Tand, at de svage Spor, der endnu have været tilbage, aldeles ere undgaaede hans Blik. Han har kun faaet Øje paa den klart udhævede røde F- og den gule C-Linie og har saa herpaa grundet sin Formodning, der nu som en Kendsgerning findes antaget af alle Historikere.

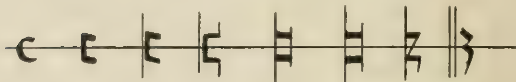
Med de Bogstaver, der paa Guidos Liniesystem ofte traadte i Farvernes Sted, lagdes den første Grund til vore musikalske Nøgler. Af Bogstavet F ud-

vikledes gennem en Del Overgangsformer omsider vor F-Nøgle, af Bogstavet C vor C-Nøgle, og af det ligeledes hyppigt anvendte Bogstav G fremstod endelig ogsaa vor G-Nøgle:

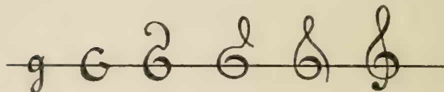
F-Nøglens Udvikling af Bogstavet F:



C-Nøglens Udvikling af Bogstavet C:



G-Nøglens Udvikling af Bogstavet G:



Nogen fast Plads havde Nøglerne fra Begyndelsen ikke; ligesom Farverne flyttedes de bestandig fra den ene Linie over paa den anden, en Fremgangsmaade, der havde den Fordel altid kun at nødvendiggøre et forholdsvis ringe Antal Linier[1]). Først i det 15de Aarhundrede faa Nøglerne anvist deres bestemte Pladser; F-Nøglen anbringes fra nu af ufravigelig paa fjerde, G-Nøglen paa anden og C-Nøglen henholdsvis paa første, tredje eller fjerde Linie, eftersom den opfattes som Sopran-, Alt- eller Tenor-Nøgle.

Guido blev ligesom Pythagoras en Autoritet, hvis Lære forblev uanfægtet gennem Aarhundreder. Alle de Forbedringer, der i Løbet af Guidos Tid og det nærmeste Aarhundrede derefter skete paa Musikkens Omraade, bleve i Tidernes Løb uden Undtagelse skrevne paa hans Regning. Klaveret, Nodeskriften, Liniesystemet, Solmisationssystemet (s. ndf.), den saakaldte guidoniske Haand (s. ndf.), ja hele Musikkens Opfindelse tilskrev man denne ene Mand, hvis Fortjenester Nutidens mere nøgterne Forskere omsider have reduceret til 1) den allerede omtalte praktiske Benyttelsesmaade af et fireliniet Nodesystem, og 2) Opfindelsen af en ny, af hans Samtid meget lovprist Undervisningsmetode, der havde det Øjemed paa den hurtigst mulige Maade at lære Ungdommen den Kunst at synge fra Bladet.

[1]) Bilinier vare altsaa overflødige, og dog har jeg undtagelsesvis i et Neumehaandskrift i Berlin fundet endogsaa flere Prøver paa Biliniens Anvendelse allerede i det 11te Aarhundrede; en af dem hensættes her som Bevis imod Riemanns Paastand (Katechismus der Musikgeschichte), at Bilinier slet ikke forekomme før det 15de Aarhundrede (se Bilaget *b*).

Saluum me fac de us

quoniam intrauerunt a

que usq ad animā

me am.

Miserere nobis domine

miserere nobis. off

a. Neumer paa et fireliniet System. 11te Aarh. (af Mscrpt. Z 78 kgl. Bibl. i Berlin).

Ioseph.

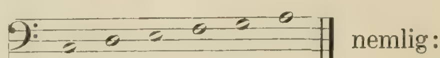
b. Eksempel paa Biliniernes Anvendelse i Forbindelse med Neumeskriften. 11te Aarh. (smstds.).

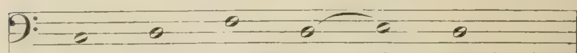
Guido fra Arezzo (f. Aar 995, † omkring Aaret 1050) stammede efter al Rimelighed fra Arezzo, men synes allerede i en ung Alder som Benediktinermunk at have taget Ophold i Klosteret i Pomposa nær ved Ravenna, hvor han som Lærer ved Klosterskolen snart fik Lejlighed til at gøre sig bemærket som en sjelden Lærerbegavelse. Efter kun at have anvendt en Maaneds Undervisning havde Guido bragt sine Elever saa vidt, at de med Lethed kunde synge en hvilken som helst Sang fra Bladet, noget som med Datidens mangelfulde Toneskrift maatte anses som et Under og derfor hurtigt bragte hans Navn ud i de videste Kredse. Kun Guido's Ordensbrødre vare i høj Grad krænkede over al den Ære, der regnede ned over deres unge Kammerat, over for hvem de følte sig stærkt tilsidesatte. Følgen heraf blev, at han maatte fortrække og søge sig en ny Tumleplads for sin Virksomhed. Til al Lykke ejede Guido i Bisp Theodald i Arezzo en varm og trofast Ven, der straks bød ham Ophold hos sig, og hos ham fandt den forfulgte Munk snart igen Ro og Fred til at arbejde videre paa Udførelsen af sine mange Planer.

Fra Arezzo naaede Rygtet om Guido's mærkelige Metode videre til Rom, hvor Paven, Johann den 19de, straks blev greben af en saadan Nysgerrighed efter at lære dennes mærkelige Opfinder at kende, at han ikke slog sig til Taals, før Guido selv kom til den hellige Stad for personlig at sætte Hans Hellighed ind i sin Undervisningsmaade. Paven var ikke musikkyndig, men forstod ikke desto mindre Munkens Forklaring saa godt, at han efter en halv Times Undervisning allerede saa sig i Stand til at synge en ham aldeles ubekendt Melodi fra Bladet. Indtrængende bad han derfor Guido om for Fremtiden at blive i Rom som Lærer for de pavelige Sangere. Guido blev; men uheldigvis viste det sig snart, at hans Helbred ikke kunde forliges med det romerske Klima. I denne Anledning fik han fra sine før saa utaknemmelige Klosterbrødre i Pomposa en indtrængende Anmodning om at vende hjem til dem, og han tog rørt imod den. Hermed forsvinder han fra Skuepladsen; man ved intet mere om ham, ikke engang hans Dødsaar kendes med Bestemthed.

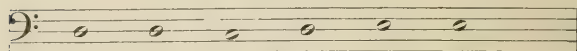
Om Karakteren af sin saa meget berømmede praktiske Undervisningsmaade oplyser Guido os selv i et Brev, han om denne Sag skriver til en Ven. Han meddeler her, at han for at indprente sine Elever Intervalforholdene benytter en Johanneshymne, i hvilken

Begyndelsestonerne til de seks Verslinier sammenstillede vise en opadgaaende sekstonig Skala med denne Tonefølge:

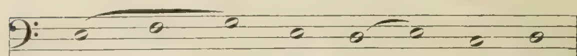




Ut que - ant la - - - xis,



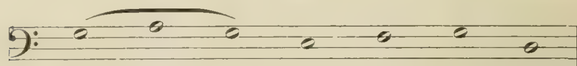
re - so - na - re fi - bris,



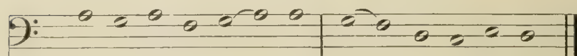
mi - - - - ra ge - - sto - rum,



fa - mu - li tu - - o - rum,



sol - - - - ve pol - lu - ti,



la - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo-han-nes.

De løsrevne Tekststavelser, der i Hymnen have Plads under Versliniernes Begyndelsestoner lyde: *ut, re, mi, fa, sol, la*; *ut* falder under c, *re* under d o. s. fr.

Eleven begyndte med at lære Johanneshymnen udenad og maatte indprente sig den saa grundigt, at han ogsaa kunde synge den i omvendt Orden og uden Sammenhæng. „Træffer han nu“, skriver Guido, „i en Melodi et a, behøver han kun at mindes Sætningen „*la*bii reatum“, træffer han et f, tænker han paa „*fa*muli tuorum“, og han vil da altid med Lethed herfra kunne intonere det paafølgende Interval paa rette Maade.“

Er denne Anvisning nu end paa ingen Maade fyldestgørende, kan man dog af den nogenledes slutte sig til Princippet i Guido's berømte Metode. Man kan f. Eks. tænke sig, at Eleven skal synge

følgende Strofe af Weyse's lille velbekendte Aftensang fra Bladet:



Til Noteringen anvendes den af Guido fortrinsvis benyttede Bogstavskrift: ggecfgage. Eleven intonerer nu paa maa og faa den første Tone: g, der altsaa tænkes at falde sammen med Begyndelsestonen til Johanneshymnens femte Afsnit, altsaa *sol* (se ovf.), og søger saa, efter at have indprentet sig denne Tone, paa Støtte af den at stave sig videre til e ɔ: *mi* i Johanneshymnen. Den nærmeste Vej fører over „*fa*muli tuorum" tilbage til „*mi*ra gestorum". Er e fundet, intoneres denne Tone kraftigt og forbindes derefter med den første Tone, hvorpaa man igen staver sig videre, indtil ogsaa c er fundet. Paa denne Maade arbejder man sig Tone for Tone frem, til endelig Melodien staar færdig.

Omtrent saaledes maa man forestille sig Guido's Fremgangsmaade, der, hvor omstændelig den end forekommer os, dog i hans Tid har været et velkomment Nødanker for Kirkesangeren, der i den usikre Neumeskrift maatte famle sig frem i Blinde, mens han dog her i det mindste fandt noget at holde sig til.

Desværre skulde Glæden over Guido's praktiske Læremetode kun blive af kort Varighed. Hvad Guido med saa megen Flid havde udtænkt som en Lettelse og Hjælp for de Musikstuderende, blev allerede af hans Elever og nærmeste Efterfølgere taget til Udgangspunkt for et System, der ved sin Vanskelighed gjorde Musikstudiet endnu tifold besværligere end det havde været før Guido's Tid.

Paa Grundlag af Guido's sekstonige Skala: Hexakordet, som man kaldte den, fandt man allerede kort efter hans Tid paa at inddele hele Toneskalaen i Sekstonerækker i Stedet for i Oktaver. Den første og dybeste Sekstonerække lod man udgaa fra den den Gang dybeste af alle Toner, nemlig fra den Tids Gamma[1]). Det paafølgende Hexakord stod nu ikke, saaledes som man kunde vente det, ved

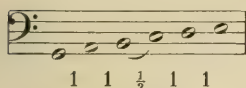
[1]) Gamma, der i Bogstavskriften noteredes Γ ɔ: det græske Tegn for Bogstavet G, var bleven tilføjet Toneskalaen siden hine Tider, da endnu A var den dybeste Tone (se 1ste Kap.). Grunden til at denne Tone just fik det græske Navn Gamma i Stedet for G maa søges deri, at saavel det store som det lille g allerede var anvendt højere oppe i Toneskalaen (se 1ste Kap. om Bogstavskriften).

Siden af det første, men greb ind i dette, eftersom det allerede udgik fra den fjerde Tone i det første Hexakord, altsaa fra: [𝄢 c]. Det tredje Hexakord gik igen ud fra den fjerde Tone i C-Hexakordet, altsaa fra: [𝄢 f], og herefter begyndte Turen igen forfra med det paafølgende: [𝄢 g].

Hexachordum durum.	Hexachordum naturale.	Hexachordum molle.	Hex. dur.	Hex. nat.	Hex. mol.	Hex. dur.
						la
					la	sol
					sol	fa
						mi
					fa	
				la	mi	re
				sol	re	ut
				fa	ut	
			la	mi		
		la	sol	re		
		sol	fa	ut		
			mi			
		fa				
	la	mi	re			
	sol	re	ut			
	fa	ut				
la	mi					
sol	re					
fa	ut					
mi						
re						
ut						

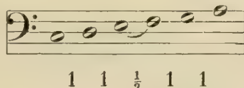
Alle Hexakorderne vare ens byggede, nemlig:

Hexachordum durum.



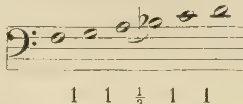
1 1 ½ 1 1

Hexachordum naturale.



1 1 ½ 1 1

Hexachordum molle.



1 1 ½ 1 1

men ikke desto mindre havde ethvert Hexakord, efter som det udgik fra et c, et f eller et g sit særegne Navn. G-Hexakordet benævnedes Hexachordum durum ɔ: den haarde Sekstonerække, fordi det mellem sine Toner talte b-durum eller det haarde, firkantede b (se ovf. 1ste Kap.). I Modsætning hertil benævnedes F-Hexakordet med sit bløde runde b, b molle (se ovf. 1ste Kap.) Hexachordum molle. Endelig gav man C-Hexakordet, der jo ikke sad inde med noget b, Navnet Hexachordum naturale (smlgn. hosst. Tabel). Da Hexakorderne grebe ind i hinanden og hvert Hexakord for sig blev underlagt med de seks guidoniske Stavelser: *ut, re, mi, fa, sol, la* følger heraf, at de fleste Toner fik to à tre forskellige Navne (se hosst. Tabel). Kun og havde Enkeltnavne. benævnedes derimod i sin Egenskab af fjerde Tone i Hexachordum durum *fa*, og i sin Egenskab af første Tone i Hexachordum naturale *ut*, hvad der under ét gav Dobbeltnavnet C *fa-ut*. fik som femte Tone i Hexachordum naturale, som anden i Hexachordum molle og som første i Hexachordum durum endogsaa et tredobbelt Navn, nemlig G *sol-re-ut* o. s. fr.

For bedre at kunne huske alle disse sammensatte Tonenavne, benyttede man et Hjælpemiddel, den saakaldte guidoniske Haand, en Slags praktisk Tabel over Tonenavnene, som enhver kunde danne sig selv ved paa Sedler at notere alle Tonenavnene og derpaa klistre disse fast paa den venstre indvendige Haandflade. Man begyndte fra Tommelfingerspidsen med *Γ ut* og gik i en Spirallinie hen gennem alle Fingerleddene, indtil man sluttelig naaede til den den Gang højeste Tone $\bar{e}$ *la* (vort $\bar{\bar{e}}$), der af Mangel paa Plads maatte anbringes uden for Haanden, frit svævende i Luften over Langefingeren (se Fig. 16 efterf. Side).

Det var nu dog paa ingen Maade Meningen, at man i Sangen skulde give hver Tone sit fulde Navn; kun et enkelt af Navnene skulde benyttes, og Hovedvanskeligheden ved den hele Lære be-

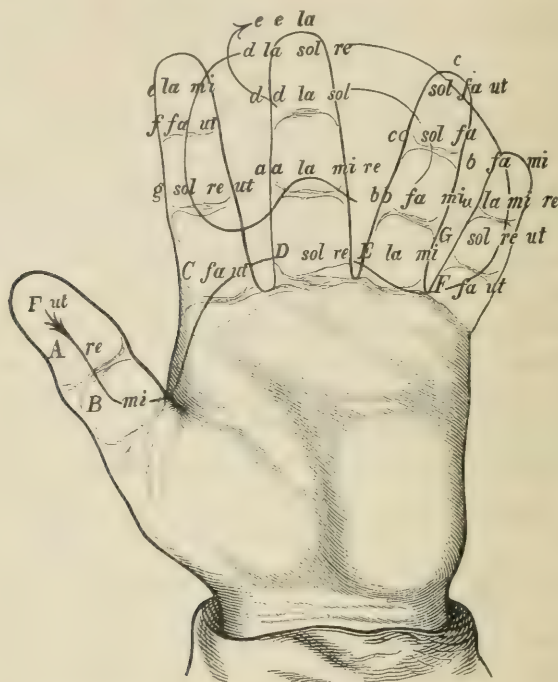
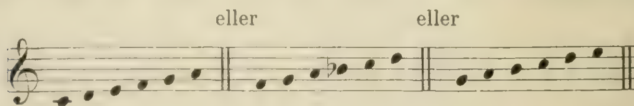


Fig. 16. Den guidoniske Haand.

stod nu netop i just at finde det Navn, der ifølge Reglerne var det rette.

Holdt man sig kun inden for Grænsen af et enkelt Hexakord,



faldt Tonenavnene af sig selv; man gik da som Guido fra *ut* Trin for Trin op efter til *la* og var hermed færdig. Skred Melodien derimod forbi *la* videre til c eller maaske endnu længere op efter, begyndte Genvordighederne. Man havde hermed overskredet Grænsen og var traadt ind paa et nyt Hexakords Enemærker; der maatte derfor nu muteres ɔ: Tonenavnene maatte skifte og tilpasses det

ny Hexakord. Da nu Hexakorderne, som ovenfor beskrevet, grebe ind i hinanden, idet det andet Hexakord jo allerede var indtraadt før det første sluttede af, kunde der være Tvivl om, hvor man skulde anbringe Overgangen. Man fastslog saa som Regel, 1) at *mi-fa* altid skulde passe ind under de to Toner, der dannede et Halvtonetrin, 2) at *mi-fa* i Opgangen skulde ledsages af det forudgaaende *re*, i Nedgangen af de to forudgaaende Stavelser: *la sol*.

Vilde man solmisere C-dur Skalaen, der jo overskrider Hexachordum naturale med to Toner:  maatte man altsaa først sørge for, at *mi-fa* fik Plads under de to Halvtonetrin: e-f og h-c, hvilke Forening betegne en Omskiften (Mutation) fra Hexachordum naturale til Hexachordum durum (se ovf.). Derpaa solmiseredes: *ut re mi fa sol;* i *la*'s Sted traadte derpaa, som Indledning til G-Hexakordet, Stavelsen *re* (se ovf.) og videre: *mi-fa*, saaledes at det hele kom til at slutte paa sidstnævnte Hexakords fjerde Tone. I Nedgangen hed det derimod *fa-mi* og derpaa som Indledning til G-Hexakordet *la sol* og videre: *fa mi re ut*. Lød Skalaen derimod:



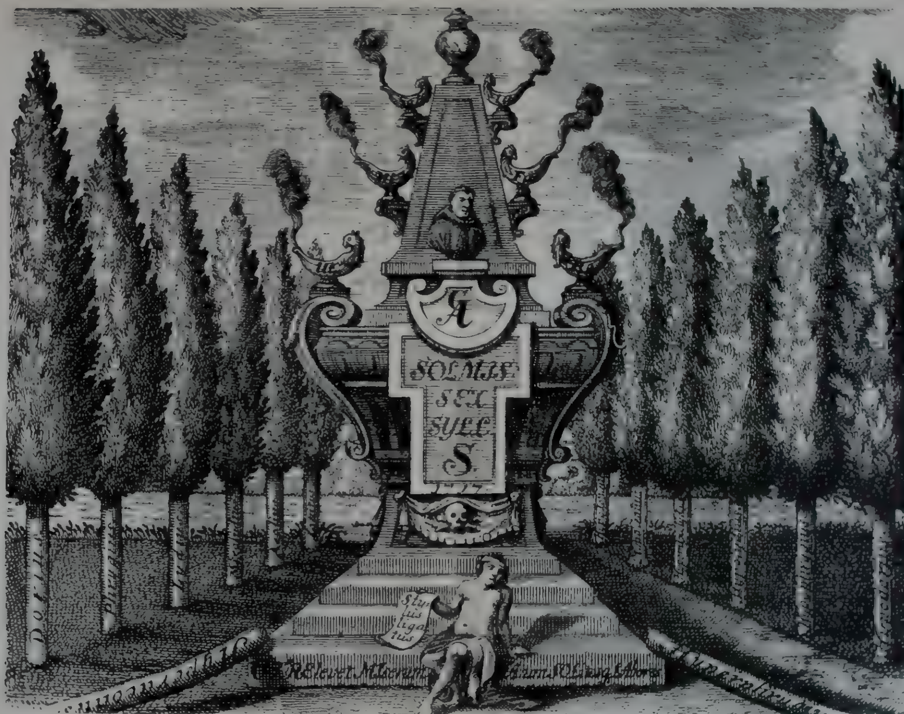
viste Halvtonetrinene e-f og a-b en Mutation fra C til F-Hexakordet, hvorved Overgangen i Opgangen allerede fandt Sted umiddelbart efter det nedre Hexakords *mi-fa* og i Nedgangen efter det øvres *fa-mi*, og her endogsaa undtagelsesvis indtraadte med *sol*, idet *la* paa Grund af disse to Hexakorders sammentrængte Beliggenhed i dette Tilfælde maatte falde ud.

Solmisationen holdt sig meget længe i Brug. Først i det 16de Aarhundrede begyndte den lidt efter lidt at tabe i Betydning, efter at man nemlig havde fundet paa til *la* at føje et *bi* eller *ni*, senere *si*, hvorved Stavelserne jo endelig passedes til efter Oktaven, og Mutationen altsaa faldt bort af sig selv. Alligevel beholdt Solmisationen endnu en god Stund hist og her ivrige Forkæmpere blandt de lærde. Endnu 1716 udgav en Organist i Erfurt, ved Navn Buttstett, en i sine Anskuelser noget forældet, men dog dygtig Musiker og Kontrapunktist, et Skrift, der gik ud paa at forsvare det gamle System. Dets Titel lød: „*Ut re mi fa sol la,* tota Musica.“ Ved uforsigtigvis at stile Skriftet imod Matthesons „Neueröffnetes Orchester“ Hamborg 1713, opnaaede han imidlertid i dette Værks Forfatter at faa en Modstander, der ikke var bange for at give Svar paa Tiltale. Med Satiren som sit farlige Vaaben overfaldt Mattheson i sit Svarskrift, som han betitlede: „*Ut re mi fa sol*

la, todte Musica“, Buttstett paa en saa skaanselsløs Maade, at denne i aandelig Forstand blev stillet i Gabestokken overfor hele den musikalske Verden [1]). Hermed stedtes Solmisationen til Graven for bestandig. Ingen har senere gjort sig til Talsmand for dette System, der egentlig kun har haft Betydning for saa vidt som det først anskueliggjorde det Slægtskab, der bestaar mellem Tonika, Under- og Overdominant, et Slægtskab, som endnu allertydeligst udtrykkes i de tre Nøgler, der siden Solmisationens Dage have holdt sig som de eneste gældende, nemlig C-, F- og G-Nøglen.

[1]) Som Prøve paa Tonen i Matthesons Bog aftrykkes her hans Gravsang ved Solmisationsstavelsernes Grav, der ses afbildet paa Værkets Forside (Afb. medfølger).

Die Schildwach ut	Der arme mi	Calfactor sol
ist ganz caput	Verschmachtet hie	Stirbt rasend toll
Gefreitem re	Und Bursche fa	Du lahmer la
Thut nichts mehr weh.	Verrecket da.	Dein End' ist nah!



TITELBILLEDE TIL MATTHESON: UT, RE, MI, FA ETC.

(Se „das beschützte Orchester" 1717.)

Over en Sarkofag hæver sig en Pyramide med en Askekrukke paa Toppen. Paa Sokkelen Guidos Buste; derunder sammes Navnetræk. Fra Pyramidens Sider seks Gravlamper ɔ: de seks guidoniske Stavelser. Paa Sarkofagen Indskriften: Solmis : sex syll : S. Solmisationis sex syllabis sacrum 1717. Tre Trin gaa fra hver af Monumentets fire Sider op til Sarkofagen. Paa det underste, som bærer Inskriptionen: *Ut Relevet Miserum Fatum Solitosque Labores*, sidder Drengen syg med indbundet Hoved den „bundne" Stil. Monumentet beskygges af tolv Cypresser ɔ: de tolv Kirketonearter. Paa to afhuggede Stammer læses Navnene paa to Tonearter som aldrig naaede til at blive almindelig anerkendte, nemlig den hyperfrygiske og hyperæoliske.

TREDJE KAPITEL.

Trubadur-, Minne- og Mestersang. Lavsvæsenets Indflydelse paa Instrumentalmusikernes Stilling. Folkemelodien.

— — —

Uændset af Musikerstanden, der i Hovedsagen endnu kun var sammensat af Gejstlige, levede imidlertid Naturmusikken sit eget Liv og gik sine egne Veje. Mens den studerede Musiker gjorde sig Livet besværligt ved bestandig at udtænke ny Vanskeligheder og dog med al sin Stræben kun bragte det til et i musikalsk Henseende kummerligt Resultat, viste den ulærde Musiker sig allerede i Stand til at frembringe Sange, som kom fra Hjertet og gik til Hjertet, og som bedømte fra et uhildet Standpunkt have et langt dybere Værd end den samtidige usmagelige Kunstmusik.

Som et ægte Naturbarn trives Naturmusikken bedst i en skøn Naturs stemningsfulde Omgivelser; skal man derfor se den i sin Glans, maa man ty til Syden; der slaar Poesien En i Møde, hvor man vender sig, og der skaber Riddervæsenets Romantik Middelalderen igennem et rigere Følelsesliv end nogen Sinde.

Det var i det 11te Aarhundrede, at Trubadursangen holdt sit Indtog ved de spanske og franske Fyrstehoffer, og uvilkaarligt rev den alle med. Den kom i Følge med hin aandelige Vækkelse, der i Korstogsperioden som en rensende Storm gennemfor Evropa og paa alle Omraader fremkaldte ny Ideer og ny Idealer. Korsridderen modtog paa Rejsen til det hellige Land mange ny Indtryk og blev Byttet for de mest forskelligartede Stemninger. Bidrog paa den ene Side det eventyrlige Krigerliv i Forbindelse med de fremmedartede Omgivelser til at oplive hans Sind og pirre hans Indbildningskraft, medførte paa den anden Side Savnet og Længselen efter det forladte Hjem Alvor og Vemod. Alle Betingelser vare altsaa til

Stede for ud af Korsridderen at skabe et Stemningsmenneske; saaledes gik det til, at Korstogene avlede Digtersangen, som ikke er et Kunstprodukt, men umiddelbart er sprunget ud af det højere begavede Stemningsmenneskes Trang til at give sine Følelser Luft i Ord og Toner.

Med Grev Wilhelm af Poitiers (1087—1127) aabnes de franske Digtersangeres eller Trubadurers[1]) Række, der omfatter baade Konger og Fyrster, men kun et forholdsvis ringe Antal borgerlige. Som den ypperste blandt de fornemme Trubadurer staar Kong Thibaut af Navarra, som fortrinlige Trubadurer af borgerlig Æt nævnes Adam de la Hâle og Guillaume de Machaud, der som studerede Musikere ogsaa begge give sig af med den flerstemmige Sats, i hvilken de imidlertid vise sig at staa paa et lige saa primitivt Standpunkt, som deres Kollegaer i den lærde Kunst.

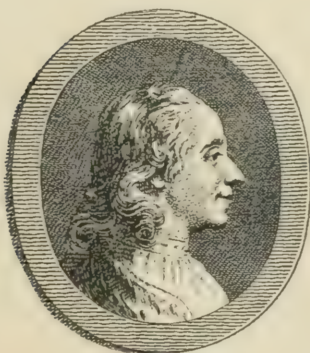


Fig. 17. Kong Thibaut af Navarra. (Laborde: Essai sur la musique).

Adam de la Hâle er desuden bleven bekendt som Ophavsmanden til det eneste verdslige dramatisk-musikalske Forsøg, der kommer for i den ældre Middelalder. Hans lille Sangspil „Robin et Marion" staar tilsyneladende aldeles ene i sin Tid uden Forløbere og uden Efterfølgere. Som en vild Blomst skyder Sangspillet her pludselig op af den i musikalsk Henseende ellers saa golde Jordbund, men det visner ogsaa straks; der manglede for Tiden endnu alle Betingelser for at denne Kunstart kunde trives og udvikles videre[2]).

I Reglen følte Trubaduren sig for fornem til selv at frembære sine Sange. Hertil holdt han en lønnet Tjener, den saakaldte Jonglør, der i et og alt var hans højre Haand og som foruden at

[1]) Af „trobar, trouver", ɔ: at opfinde.

[2]) „Robin et Marion" er paa Foranstaltning af Forf. to Gange bleven opført her i København, nemlig 1889 i Sprogselskabet og 1894 i veldædigt Øjemed i Wittmacks Lokale. Professor Tappert, som flere Gange har ladet Stykket opføre i Berlin, har forsynet alle Sangene med et smagfuldt og diskret Klaverakkompagnement, hvilket han ved begge Lejligheder venligt overlod mig til Afbenyttelse.

kunne synge ogsaa maatte forstaa sig paa Behandlingen af alle Slags Instrumenter.

I en Undervisningsmetode, som Trubaduren Giraut de Calanson forfattede for Spillemænd, fordres det, at en dygtig Jonglør mindst bør have ni Instrumenter paa rede Haand. Det samme Antal op-



Fig. 18. Middelalderligt Orkester fra det 11te Aarh. Relief paa en Søjlekapitæl fra St. Georgskirken i Bocherville (Normandiet).
1) Rote, 2) Chiphonie (Bondelire), 3) Pansfløjte (Frestele?), 4) Harpe, 5) Portativorgel, 6) Psalter (Salteire), 7) Viele, 8) Harpe, 9 og 10) Klokkespil (Harmonie?).

gives ogsaa i et gammelt Vers, i hvilket en Jonglør opremser alle sine Fuldkommenheder:

Ge sai juglere de *viele*
Si sai de *muse* et de *frestele*
Et de *harpe* et de *chiphonie*
De la *guigue* de *l'armonie*
Et el *salteire* et en la *rote.*

Af disse Instrumenter er Viele, Guigue og Rote Strygeinstrumenter (om disse nærmere i 8nde Kap.). Muse er en Sække-

pibe, Frestele rimeligvis en Art Pansfløjte, Chiphonie svarer til Bondeliren (se 2det Kap.), Salteire er det samme Instrument som Psalteret (nærmere om dette i 7ende Kap.); endelig antages Harmonie at have været et eller andet Klokkespil, der tjente til at angive Rytmen (se Fig. 18).



Fig. 19. Musicerende Jonglører og Behændighedskunstnere. (Strutt: L'Angleterre ancienne).

Ellers var Jonglørens Stilling nærmest at lignes ved en Slaves. Ved Hoffesterne var det hans Skyldighed beskedent at holde sig tilbage, indtil hans Herre vinkede ham frem, men var han færdig med sin Sang, maatte han skyndsomst igen fjerne sig. Hvor meget han nu end paa denne Maade maatte føle sig tilsidesat i det fornemme Selskab, saa havde han dog ogsaa sin Kreds, der saa op til ham og skænkede ham sin Hyldest. Blandt sine Medtjenere ude i Borgerstuen spillede Jongløren den „fornemmes“ Rolle, og det var ubetinget her, at han fejrede sine største Triumfer. Da den ædle Kunst laa det her forsamlede Publikum for højt, valgte han i disse Omgivelser at optræde som Behændighedskunstner, altsaa som Jonglør efter vor Tids Opfattelse af Ordet. Der skulde siden komme en Tid, da ogsaa de fornemme oppe i Riddersalen forlangte at se Jonglørens Gøglerkunster og herover ganske glemte hans ædle Sang. Saaledes gik det til, at Jongløren

fra at have været en virkelig Kunstner omsider sank ned til at blive det tarvelige Samfundsmedlem, som hvilket han endnu kan træffes paa Markederne, paa Dyrehavsbakken og andre saadanne Steder.

Digtersangen bredte sig fra de romanske Lande hurtigt videre til Tyskland, hvis Minnesangere dog opfattede Kunsten paa en noget anden Maade end de franske Trubadurer.

Den tyske Minnesanger var i Modsætning til den franske Trubadur som Regel af jævn borgerlig Herkomst. Han foredrog sine Sange selv og ledsagede dem egenhændigt med akkordmæssige Greb i den lille Haandharpe, han altid førte med sig. Men ogsaa i Opfattelsesmaaden af Digtning og Melodi gik de to Nationer hver sine Veje. Trubaduren (især den sydfranske) var næsten ensidig i sin bestandige Forherligelse af Kvinden og Kærligheden. Minnesangeren besang derimod foruden Kærligheden ogsaa Naturen; endelig viser hans Sang sig ifølge sit Navn tillige som en „dyb, alvorlig Mindesang om de forsvundne Tider“ (J. Smidth). Det tyske Ord „Minne“ havde nemlig i gammel Tid en dobbelt Betydning; det betød paa én Gang Kærlighed og Ihukommelse, Erindring. I den sidstnævnte Forstand træffes Ordet Minde, at mindes, jo endnu i det danske Sprog, mens det i Tyskland efterhaanden ganske har tabt denne Betydning og nu kun kendes i den først nævnte Forstand som Kærlighed af „minnen“ ɔ: at elske, have kær. Minnesangen viser altsaa i sit Indhold langt større Dybde end den samtidige Trubadursang, og fortjener derfor maaske i endnu højere Grad end denne Navnet af en „Stemningssang“.



Fig. 20. Minnesangerharpe.

Ogsaa i deres Opfattelse af Melodien afvige de franske og de tyske Digtersangere væsentlig fra hinanden. For den franske Trubadur staar Melodien som den vigtigste Side af hans Kunst; hans Melodi er gerne sangbar og yndefuld (se medfølgende Eksempel), hvorimod han med Tekstunderlægningen tager det, som det bedst kan falde sig. I Modsætning hertil har den tyske Minnesanger netop hovedsagelig sin Opmærksomhed henvendt paa Tekstdeklamationen. Han mere reciterer end synger sine Digte. Takten veksler hyppigt, snart er den todelt, snart tredelt; det hele har langt mere

Chanson af den franske Ridder og Borgfoged de Coucy, † 1192.

Moderato. Harm. af Böhme.

Quant li Ro-sig-nol jo-lis chan-te seur la flor d'es - - - - tè, que naist la Ro-se et le Lis et la rou - - - - sèe et vert prè: plains de bon-ne vo-lon-tè - -

mf

- chan-te-rai con-fins a-mis

f *mf*

mais di tant suis es-ba-his que j'ai - si très haut pensé, très

mf

haut pen-sé qu'a pai-nes ert ac-com-plis li ser - - - - -

dim. *morendo*

virs dont j'ai, dont j'ai e - grè!

p *ff*

Tannhäusers Bodssang.

Moderato. (1240.) Harm. af Böhme.

m d m d m d m d

quasi arpa

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Reciterende.

S'ist heut ein won - nig - li - cher Tag: nun
Führ Herr mich wohl, der hel - fen mag al -

rall. m d

* Ped.

pfle - ge mein, der al - ler Din - ge wal - tet. Lenk mei - nen
so dass ich die See - le mein be - hal - te. Dass ich von

portam. *p* *rit.*

Sinn zum sel'- gen We - sen, dass büs - sen mag ich mei - ne schwe - re
Sün - den mag ge - ne - sen, und dass ich noch er - wer - be Got - tes

p *rit.*

1 2 *mf* *cresc.*

Schuld. Huld. Nun schen-ke Herr mir ste · ten Muth, dass

portam. *p*

ich der Lieb ver - die-ne so und dir Gott dan-ken müs - se; auf

p

p

dass mein En-de wer-de gut und auch die See-le wer-de froh, mein

p

rit. *ff*

Schei-den wer - de süs - se. Dass sich die Höl - le gar ver -

rit. *mf* *ff*

V. S.

dim. *p*

berg, dass hel - fe mir die Rei - ne! Und fü - ge Gott der

dim. *p*

Herr es so, dass mir die höch - ste Freu - de werd' zu Thei - le.

pp

mf *Langsommere.*

Und muss ich einst hin - un - ter gehn, dass ich dort Freun - de

mf

port. *mf* *f*

fin - de, die mei - ner An - kunft sich er - freu'n, und ich dann

mf *cresc.* *f*

mö - ge ge - hen ein zum Him - mels In - ge - sin - de.

end Trubadursangen Karakteren af en fri Improvisation (se medfølgende Eksempel).

Berømte Minnesangere i det 12te og 13de Aarhundrede ere Wolfram v. Eschenbach, Walther von der Vogelweide og Tannhäuser; i det 14de Oswald von Wolkenstein og den sidste af dem alle, nemlig Heinrich von Meissen, ogsaa kaldet Frauenlob. Med ham gryer allerede den Tid, da Kunsten fra Ridderstanden gaar over til Borgerstanden. I den ædle Minnesangs Sted træder nu den stive spidsborgerlige Mestersang.

Det var, som det synes, indre og ydre politiske Uroligheder, der omsider gjorde en Ende paa den ædle Minnesang. Efter Hohenstaufernes Fald indtraadte der for Tyskland strenge Tider. Røveri og Vold hørte nu en Tid lang til Dagens Orden. Enhver, som havde personlige Ejendele fik saa fuldt op at gøre med at værne om disse, at der kun blev faa Tanker tilovers for de fredelige Sysler, altsaa ogsaa for Kunst og Poesi. Kun inden for Byernes

Mure herskede der nogenlunde Sikkerhed. Stod Bonden paa Landet værgeløs over for de strenge Lensherrers Overmagt, sluttede her Borgere og Haandværkere sig sammen i Samfund eller Lav, der ved at værne om Orden og Vindskibelighed gjorde Byerne til sikre Tilholdssteder for alle, som vilde arbejde og føre et ordentligt Liv.

Forstødt af de Høje tyede da endelig ogsaa Poesien fra de sunkne Minnesangere ind under Lavsvæsenets Vinger og fandt hos de tarvelige Haandværkere en Pleje, som i Sandhed maa beundres, naar man ser hen til den Møje, det voldte disse ærlige Borgere at tumle med ganske de samme Digtformer, der i sin Tid hos Minnesangerne vare opstaaede af sig selv, uden Hovedbrud. „Ein Poet, will er was tüchtiges zu Papier bringen“, skriver Wagenseil[1]), „so muss er, nach eines der besten Poeten, des Horatii nämlich, Ausspruch, lange tiefsinnig sitzen, den Kopf oft kratzen, seiner Hände Nägel bis auf das Blut benagen, und vielfältig das, was er geschrieben, wieder auslöschen.“ Man har her et vel truffet Billede af den tyske Mestersanger i sit Digterværksted.

Den første af alle Mestersangere er den før omtalte Heinrich von Frauenlob, Grundlæggeren af det første Mestersangerlav, der faktisk allerede 1387 af Kejser Karl den Fjerde opnaaede Vaabenret og Fribrev. Fra Mainz udbredte Mestersangen sig hurtigt til næsten alle tyske Byer. Størst Berømmelse opnaaede Skolerne i Mainz, Strassburg og Nürnberg; i den sidst nævnte By naar Mestersangen ved Reformationstiden sit Højdepunkt med Hans Sachs, den berømmelige Skomager, der næst Frauenlob regnes som den ypperste blandt alle Mestersangere.

Snart er det nu ikke mere de tarvelige Haandværkere alene, der danne Lavet; ogsaa Professorer og Doktorer sætte en Stolthed i som Æresmedlemmer at tilhøre Mestersangergilderne, ja fornemme Folk testamentere dem endog ikke sjældent hele Formuer, kort sagt, det er bleven en Institution, der nyder almindelig Agtelse og Anerkendelse. Med deres ædle Forgængere i Digtekunsten havde Mestersangerne kun lidet tilfælles. Besang den poesirige ædle Minnesang med Forkærlighed Kvindens og Naturens Skønheder, gik den prosaisk anlagte Mestersang i en fortrinsvis religiøs-moraliserende Retning. Stoffet skulde være moralsk belærende og hentedes i Regelen fra Bibelen. Var Emnet valgt, blev det

[1]) Von der Meister-Singer holdseligen Kunst. Nürnberg 1697.

passet til efter en bestemt foreskreven Digtform, der omfattede to Hoved-Perioder: 1) *Das Gesetz,* der bestod i to aldeles ensdannede Vers (*Stollen*) og 2) *der Abgesang*, der fulgte et andet Versemaal end det foregaaende; til Slutning fulgte gerne endnu et Vers, der igen var dannet efter Mønster af Indledningsverset. Efter denne Opskrift blev enhver Mestersang forfattet. Formen og Sproget var herved det hovedsagelige, af Indholdet fordrede man kun, at det skulde være moralsk belærende og fremfor alt samstemmende med Bibelordet.

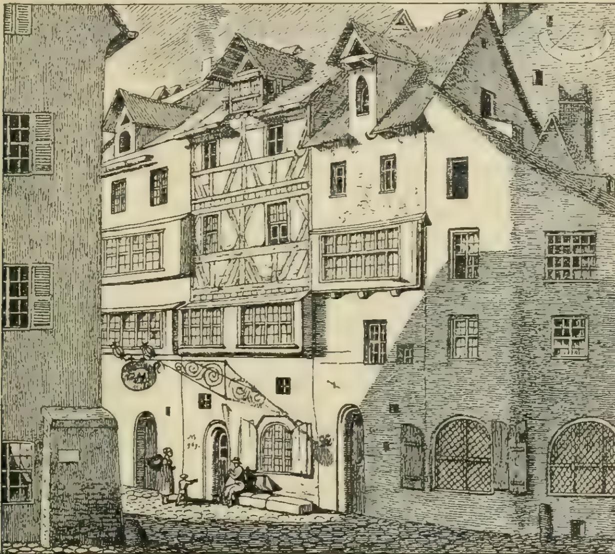


Fig. 21. Hans Sachs's Hus i Nürnberg.

Ikke mindre nøgtern opfattede man Melodien; ensformig korallignende slæbte den sig af Sted i lange, holdte Toner; heller ikke i den spores der Gnist af Inspiration (se Eks.).

For at blive optaget i Mestersangerlavet maatte man gennemgaa en formelig Skole. Man maatte først som L æ r l i n g indprente sig alle de Forskrifter, der fordredes iagttagne ved Udarbejdelsen af en Mestersang, og som i Skolen stode at læse paa en mægtig Tavle, den saakaldte Tabulatur, Mestersangernes Alpha og Omega. Mange af disse Forskrifter gælde endnu den Dag i Dag, saasom: „Flere énslydende Ord af forskellig Betydning maa ikke fore-

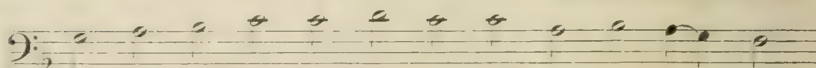
Eksempel paa en Mestersang (Brudstykke).

(foredroges deklamerende uden bestemt Takt).

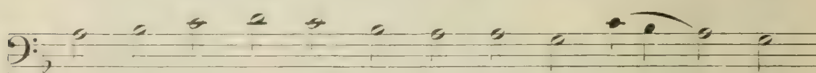
Das Erste Gesetz.



1. Ge - ne - sis am neun und zwan - zig - sten uns be - richt,
2. Als er sich jetzt ge - ne - het hat her an der Stadt,



1. Wie Ja - cob floh, vor sein Bru - der E - sau ent - wicht.
2. Es da selbst drey gros - se Heer - de der Scha - fe hat,

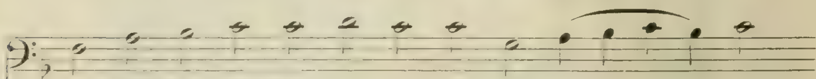


1. Dass er in Me - so - po - ta - mi - am kom - - men.
2. Ja - cob fragt um Be - richt; als er ein - ge - nom - men

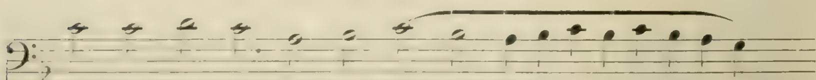
Der Abgesang.



die - ses Or - tes Ge - le - - gen - heit.
Sie sag - ten ja mit gu-tem Be - scheid.



Ob ih - nen Na - hars Sohn, La - ban, be - kennt - - - lich?
Fragt er, ob es auch wol stünd um ihn end - - - lich.



Und sie be - kräff - tig - ten diss etc.

komme i samme Sætning", „Man bør ikke forkorte et Ord af Hensyn til Rimet", „Man maa ikke til Ære for Rimet benytte en unaturlig Ordstilling" o. s. v.

Havde Lærlingen grundigt sat sig ind i alle Tabulaturlovene, var han Skoleven og naaede herved op paa det første Trin af sin Udvikling. For at naa op til det næste maatte han lære alle bekendte Mestersangermelodier udenad og blev herved Sanger.

Paa det tredje Stadium maatte han forfatte Tekst til en af de nævnte Melodier og kaldtes Digter. Først naar han ogsaa var kommet lykkelig over denne Prøve, blev det ham forundt at af-

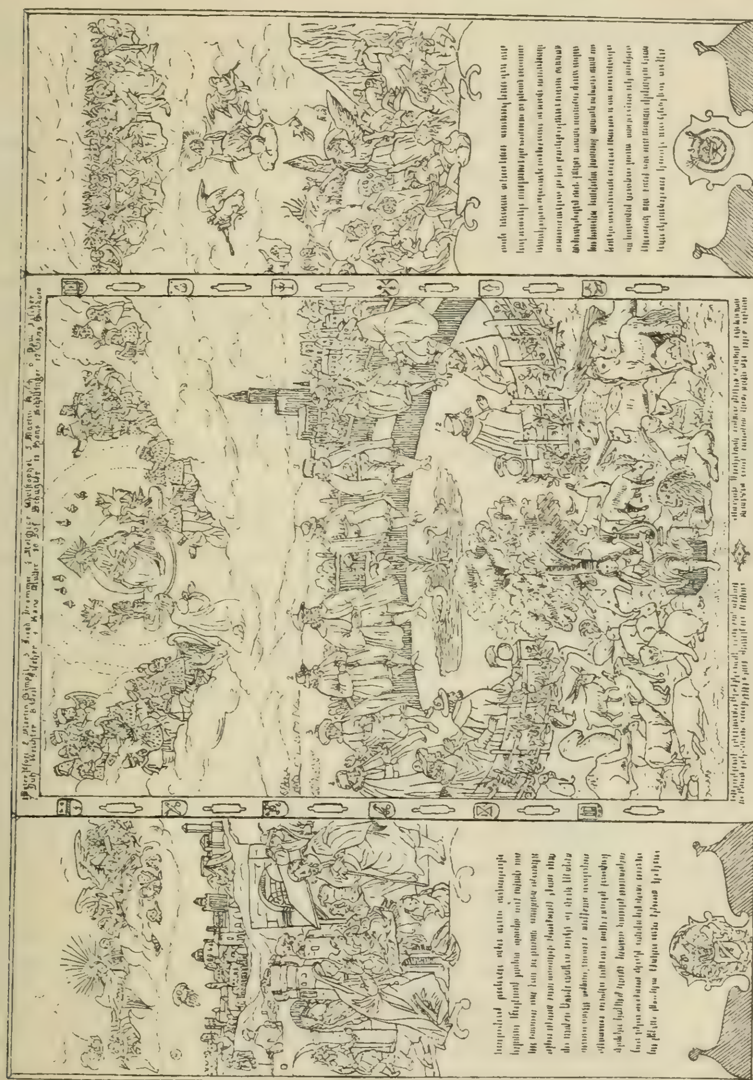


Fig. 22. Mestersangertavle fra Strassburg.

lægge sin Mesterprøve, som bestod i at forfatte et Digt og forsyne dette med en selvkomponeret Melodi. Blev hans Mestersang godkendt af de ældre Mestre, skred man til at døbe den, og Valget

faldt da gerne paa de forunderligste Navne, som f. Eks. „den sorte Blækvise“, „Skrivepapirsvise“, „Frøvise“, „Kanelstangsvise“, „Trofast Pelikanvise“ o. s. fr. Med Indholdet havde disse Titler ingen som helst Sammenhæng.

Mens Minnesangeren stod frem for de fornemme med sin Sang, søgte Mestersangeren hovedsagelig sit Publikum hos Folket, hos sine egne. Ved Nytaar og Pinse, ofte ogsaa ved andre festlige Lejligheder, afholdt Mestersangerne efter endt Gudstjeneste i Kirken saakaldte „Skoler“, til hvilke Adgangen stod aaben for alle Byens Beboere. Nogle Dage i Forvejen blev der — som Bekendtgørelse — rundt omkring i Byen ophængt Tavler eller Billeder, der dels fremstillede berømte Mestersangere, dels ogsaa Scener af Bibelhistorien. Malernes Opfattelse af de bibelske Emner er tidt utrolig naiv. Paa et Billede ses saaledes Kong David, som spiller paa Harpe for Kristus paa Korset; paa et andet fremstilles Jomfru Maria bedende paa en Rosenkrans, mens en Munk trøster Kristus, der er paa Vejen til Golgatha, ved at overrække ham Krucifikset.

Uden for den Kirke, i hvilken Skolen afholdtes, hængte Hovedbillederne, der viste Portræterne af de tolv ældste Mestersangere tillige med et langt Digt, der fortalte Mestersangens Oprindelse og Historie. I Strassburg benyttedes i mangfoldige Aar følgende Digt, som her gengives i nogenlunde korrekt Oversættelse:

Efter Kristi Fødsel, da Tallet naar
Til nihundred' seksti fire Aar [1])
Da Mestersangen — den Lov og Ære —
I bedste Orden alt monne være;
Da Kejser Otto den første regered'
Og Leo var Pave i Rom, det passered',
At disse tolv Mestre vel berømte
Fra Tyskland til Rom en Rejse bestemte
At lade de Herrer dømme og høre
Den Sang, de for dennem monne føre. —
Kejser og Pave, Sangkunsten til Ære,
Dem skænked en Krone, af Guld den mon være —
Og prised' den Kunst, de monne drive;
Hin Krone hos dennem skal evig forblive.
De høje Poeter af Græcia

[1]) Da Mestersangerne regnede Minne- og Mestersang under ét, betænkte de sig ikke paa at tillægge deres Kunst denne høje Alder.

En Laurbærkrans dem skænkede da;
De som dygtigst i Sangen mon' være
Krone og Krans derfra skulde bære. —
Alt saa ved disse tolv Mænd saa fromme
Sangen til Tyskland først monne komme;
Der den nu lyder fjern og nære
I mangen en Stad, vor Gud til Ære. —
Hist inde man nu holder Sangerskolen
Og lærer Guds Ord fra Prøvestolen;
Gid Sangen med Naade saa altid maa fremmes
I denne vor Stad, at Glæde fornemmes
Hos gammel og ung, naar de komme sammen
Og love Guds Navn med Glæde. Amen.

Søndag Eftermiddag strømmede saa hele Byens Befolkning i fuld Puds til Kirken. Udenfor stod den Sanger, som ved forrige „Skole" havde vundet anden Præmie, med en Pengebøsse, hvori han samlede de smaa Bidrag, enhver indtrædende frivilligt vilde yde Lavet. Indvendig var Kirken festligt smykket og indrettet til „Skolen". Foran Kirkens Kor var der rejst en Tribune, paa hvilken der var opstillet et Bord, omgivet med Bænke. Denne Plads var bestemt for de fire saakaldte „Mærkere" ɔ: den højeste Ret, som havde det Hverv at bedømme Præstationerne og overrække de sejrende Sangere Præmierne. For at de optrædende Sangere ikke skulde blive nervøse ved Synet af disse strenge Herrer, var der omkring Tribunen trukket et Gardin, der usynliggjorde Mærkerne baade for Sangerne og for Publikum. Mellem Prædikestolen og Alteret saas den saakaldte Sangerstol, en mindre Tribune, som var bestemt for den optrædende Sanger. Inden den rigtige Prøve fandt Sted, afholdtes gerne en saakaldt Frisang, ved hvilken ogsaa Lægfolk havde Lov til at konkurrere — om Æren, — thi ved denne fandt ingen Præmieuddeling eller Bedømmelse Sted. — Først naar Frisangen var fra Haanden, begyndte den egentlige „Skole". De samlede Mestre sang en Indledningssang, og Sangeren besteg Sangerstolen. Begynde tør han dog ikke, før Mærkemesteren bag Gardinet har udraabt sit: „Fange er an!" Men saa snart Signalet er givet, begynder han sin Sang, som oftest vel under stærk Hjertebanken, thi omme bag Tæppet sidde Mærkerne og passe som Smede paa enhver Fejl, han begaar. For hver Fejl tegnes derinde paa Bordet en tyk Kridtstreg, og staar der først syv Streger, har den ulykkelige Sanger tabt sin Sag. Hver af de fire Mærkere har sin Ting at passe paa. Den ene har

den opslaaede Bibel foran sig og sammenligner bestandig Sangens Tekst med Bibelteksten. Sangeren maa nemlig, før han begynder, nøjagtigt opgive, hvilken Bog og hvilket Kapitel af Bibelen, han vil synge over. En anden Mærker passer paa Sprogfejlene, en tredje noterer alle Enderimene og ser paa, at de ere rigtige; endelig har den fjerde Melodien at passe paa. For hvert Vers, Sangeren tilendebringer, maa han pausere, indtil Mærkemesteren har raabt: „Gehe er weiter“, og er han endelig helt færdig, maa han forlade Tribunen og give Plads for sin Eftermand.

Naar alle de anmeldte Sangere have sunget til Ende, holde Mærkerne Raad og trække derefter Gardinet til Side for at vinke ad de to Sejrherrer, der nu maa træde frem og modtage deres Løn af Mærkemesterens Haand. Nummer ét faar en Halskæde med Billedet af den harpespillende Kong David, hvormed følger Retten til ved næste „Skole“ at sidde med i Mærkernes Raad; dog formanes den unge Sanger strengt til ved denne Lejlighed at beholde sin Mening for sig selv. Nummer to modtager som Præmie en Krans med Silkeblomster og hermed Retten til ved næste Skole at staa ved Kirkedøren med Pengebøssen. Begge Sangerne nyde endelig den Ære om Aftenen at turde opvarte ved det Gilde, der efter Afholdelsen af en „Skole“ altid foranstaltes i Værtshuset. Præmierne maa Dagen efter Festen tilbagesendes til Lavets Nøglemester.

Saaledes tegnede Mestersangen sig i sin bedste Tid, som falder før Trediveaarskrigen. Men efter denne Tid begynder den at forfalde. Hyppigt hører man nu Mestersangerne beklage sig over Publikums Ligegyldighed over for deres Kunst; det passerer endogsaa, at Drengene pege Fingre ad dem, naar de i deres Dragt vise sig paa Gaden. Heller ikke Kirken tager sig mere af dem, de maa tage til Takke med at afholde deres Skoler paa Værtshuset. Under disse Forhold træffer en rejsende endnu i Aaret 1774 Mestersangen i Strassburg, men man indskrænker sig her til to aarlige Møder, og Medlemmernes Antal beløber sig alt i alt til fem. Af alle Mestersangerskolerne lever ved denne Tid endnu kun denne og Skolen i Ulm. Seks Aar senere lukkes ogsaa Strassburgerskolen, og Mestersangen frister fra nu af kun Livet i Ulm, indtil den 1839 ogsaa tager Afsked her og dermed for bestandig. Et sørgeligt Billede paa Mestersangens Fornedrelse er det at se de sidste Mestersangere i Ulm figurere som Ligbærere. Skal en fattig Mand

begraves, følge de ham til det sidste Hvilested og stille sig da om Graven for at synge ham en Afskedssang, den sidste Mestersang. De rige foragte nu Sangeren, han synger kun for sine fattige Brødre. Endnu den Dag i Dag kan man i enkelte tyske Smaabyer se Ligbærerne bære den samme Dragt, som Mestersangerne vare iførte, da de i sin Tid samledes i „Skolerne“, men Sangen er nu forstummet. Havde ikke Richard Wagner i den nyere Tid ved sit bekendte Værk „Mestersangerne i Nürnberg“ opfrisket Mindet om den borgerlige Digtersang, vilde det store Publikum vel ikke engang mere have kendt den gamle Institution af Navn, og dog har den trods sin Spidsborgerlighed ingenlunde været uden Betydning for det tyske Folks musikalske Udvikling. Den indgav Menigmand Interesse for Poesi og Sang og har uden Tvivl lagt Grunden til den tyske Nations velbekendte Kærlighed til Musikdyrkelsen i Hjemmet.

Ligesom Mestersangerne sluttede i det 13de Aarhundrede ogsaa de tyske Byers Spillemænd sig sammen i Lav. Hidtil havde de delt Skæbne med de omrejsende Musikanter, der paa Grund af deres vagabonderende Liv ikke alene nøde Samfundets Foragt, men endog forfulgtes af Loven. De første, der søgte at hæve den Ringeagt, der saa tungt hvilede over alle Instrumentalmusikerne, vare „Blæserne“, der rundt i Byerne sluttede sig sammen i Korporationer, der gave sig ind under en eller anden fornem Adelsherres Patronat og underkastede sig selv saa strenge moralske Love, at Publikum uvilkaarligt igen lærte at agte dem. Det ældste af disse Broderskaber var det saakaldte Nikolajbroderskab, der 1288 stiftedes i Wien og hurtigt fandt Efterlignelse i andre tyske Byer[1].

I Spidsen for Lavet stod en saakaldt „Blæserkonge“, og én Gang aarligt afholdtes „Blæserdage“, paa hvilke Medlemmerne samledes for at drøfte Lavets Anliggender, vælge ny Medlemmer etc. Foruden Blæserne optoges siden ogsaa andre Instrumentister i disse Gilder, der ved at paabyde deres Medlemmer en bestemt Læretid i høj Grad virkede til at fremme Instrumentalmusikken og skaffe denne Anseelse hos Publikum.

I Frankrig vare Jongløerne, efter at Trubadursangen var forstummet, en Tid lang lige saa ilde farne som Spillemændene i Tyskland. Som hjemløse Fugle strejfede de, ringeagtede af Samfundet, Landet omkring, indtil Nøden endelig ogsaa tvang dem til at søge Beskyttelse hos Lavsvæsenet. Det største franske Musikantbroderskab var „Confrèrie S. Julien des Ménestriers“ i Paris[2]. Den øverste Myndighed bar ogsaa her Navn af „Konge“: han blev højtidelig kronet, og ved Navnegivningen iagttoges ganske det samme Nummereringsprincip som i den officielle Kongerække: Dumanoir I efterfulgtes af Dumanoir II etc. Foreningens Medlemmer beboede i Paris en egen Gade, der endnu ved Slutningen

[1]) Nikolajbroderskabet bestod indtil 1782, da det ophævedes af Kejser Joseph II.
[2]) Hovedinstrumentet var her fra Begyndelsen Liren (Bondeliren, paa fransk: *Vielle*), senere Violinen.

af forrige Aarhundrede bar Navnet: Rue St. Julien des Ménestriers. Ønskedes der Musik til et Bryllup eller til andre Festligheder, sendte Pariserne i ældre Tid altid Bud til Gaden St. Julien, hvor alle Spillemændene vare samlede. Paa samme Maade havde jo i gamle Dage ogsaa Snedkerne i de større Byer anvist deres Kvartér, Skrædderne deres etc. Det franske Musikantbroderskab bestod indtil 1773, da Regeringen paa Grund af „Kongens“ anmassende Optræden overfor de fri Kunstnere i Paris omsider saa sig foranlediget til at ophæve den ca. 400 Aar gamle Institution.

Saa lavt Mestersangen end maa sættes som Kunstprodukt, bør man dog som sagt ikke overse den overordentlige Betydning, den fik for Musikkens Udvikling i Hjemmene. Lægfolk ansporedes ved den til selv at opfinde Melodier, og vare end disse Melodier hos de borgerlige Mestersangere af Haandværkerstanden tarvelige, saa virkede denne bestandige Beskæftigelse med Sang og Poesi dog uvilkaarligt befrugtende paa Folkets aandelige og musikalske Udvikling.

Det viser sig da ogsaa, at den tyske Folkesangslitteratur ikke i nogen anden Periode har blomstret saa rigt som netop ved Mestersangernes Tid. For en Del kender man jo rigtignok ogsaa først de tyske Folkemelodier fra dette Tidspunkt at regne. Først i Løbet af det 15de Aarhundrede begynder Folket at samle og nedskrive sine Melodier; indtil den Tid have disse kun bevaret sig gennem Overleveringen.

At Folkesangen har eksisteret til alle Tider og i alle Lande kan vel antages som en Selvfølge. Man ved fra Historien bestemt, at baade Hebræer, Grækere, Ægyptere og Hinduer allerede i den fjerne Oldtid have haft deres ejendommelige Folketoner, og der er jo ikke nogen Grund til at antage dem for de eneste Indehavere af saadanne nationale Melodier. Oldtidens Folkesange kendes dog nu kun af Navn. Det var først i det 10ende Aarhundrede, at man begyndte at opskrive Folkesangsteksterne; Melodierne lod man leve videre i Folkemunde; man savnede jo foreløbig ogsaa Evnen til at skrive dem korrekt ned. Den ældste større Samling af tyske Folkemelodier stammer fra det 15de Aarhundrede. Udenfor Tyskland begynder man derimod de fleste Steder først at optegne Folkemelodierne under den vaagnende videnskabelige Interesse ved Begyndelsen af det 19de Aarhundrede.

De danske Folkemelodier, der ere nedskrevne i en ældre Tid, ere saare faatallige. Som Nummer ét gælder det i Codex runicus (ca. 1300) optegnede Brudstykke af en Kæmpevisemelodi: „Drømde mik en drøm i nat.“ Saa følger i et Haandskrift fra det 15de Aarhundrede, skrevet af en Munk, Peder Ræff

Lille, tre Melodier, af hvilke særlig den ene, en Marievise, kunde gøre Indtrykket af at være en Folkemelodi[1]). I det 16de Aarh. har A. S. Vedel (Rentzels Mskrpt. Gl. kgl. S. Nr. 2397, 4°. Kgl. Bibl.) optegnet Melodien til „Oluf Strangesøn og ung Havburd", og endelig forefindes i Optegnelser fra det 17de Aarhundrede endnu „Valravnen" og „Turneringsvisen". Til alle andre danske middel-

Dansk Marievise fra det 15de Aarh.

(Arnemagnæanske Saml. 76. 8vo. Univ. Bibl.)

Mit Hjer - te bræn - der hedt som Baal, og saa det

skal, pro lau - di - bus Ma - ri - æ. Vo - re min Tun - ge

gjort af Staal, og hun hav - de Maal, to - tam - que vim so -

phi - e, Maat - te jeg saa Bog nem - - - me hanc lau - da - re

virginem, da vil - de jeg dig - te og ri - me: Re - gi - na - rum

re - gi - na et do - mi - na, hun lo - ves i al - len Ti - me.

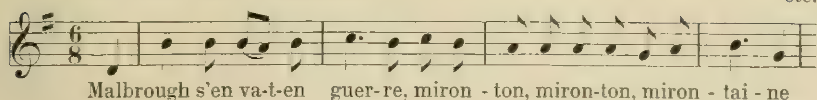
alderlige Folkeviser ere Melodierne først ved Slutningen af forrige og siden Begyndelsen af dette Aarhundrede blevne samlede af Præster og Lærere paa Landet og indeholdes i 1) Abrahamsen, Nyrup og Rahbecks udvalgte danske Viser fra Middelalderen. 1812—14, femte Del, 2) Berggreens danske Folkesange og Melodier, 3) Weyses 50 gamle Kæmpeviser og Melodier, 4) Evald

[1]) Denne Melodi findes gengivet i „Illustreret Tidende" Aarg. 1886 Nr. 13, men Gengivelsen er ukorrekt. Forf. tillader sig derfor her at vedføje Melodien i korrekt Skikkelse (se ovf.).

Tang Kristensens jyske Folkeminder I. II og XI Del. I sin nuværende Skikkelse giver den danske Folkemelodi dog kun indirekte et Billede af vore nordiske Forfædres Sang i Middelalderen. Paa sin Vandring fra Generation til Generation er den jo uden Tvivl bleven gjort til Genstand for saa mange Forbedringer, at det vel næppe mere vil kunne lykkes de Lærdes Skarpsind ubetinget at føre den tilbage til dens sande oprindelige Skikkelse.

Skønt Folket i saare mange Tilfælde kan gælde som sin egen Visedigter og Komponist, kan man dog i denne Henseende ikke opstille nogen Regel. Særlig blandt de senere Folkemelodier findes der adskillige, der oprindelig havde deres Hjem i Kunstmusikken. Den ældre middelalderlige Folkesang havde ikke denne Kilde at øse af: hvad skulde den vel kunne hente sig i den samtidige melodifattige Kunstmusik? Snarere kunde man formode, at der fra Trubadur- og Minnesangen kan have forvildet sig en og anden Melodi over i Folkesangen; der findes blandt de tyske Folkemelodier i Virkeligheden ikke faa, der ved deres afbrudte recitativiske Karakter lede Tanken hen paa den tyske Digtersang. En stor Part af Folkemelodierne stammer dog som sagt upaatvivlelig fra Folket selv. En eller anden opfinder maaske en Melodi; den vinder Bifald og synges efter, den gaar saa videre fra Mund til Mund; for hver, der faar fat paa den, varieres den, og en skønne Dag optræder den saa pludselig som færdig Folkemelodi, komponeret eller dog bearbejdet af Folket selv. Interessant er det at følge en saadan Melodi paa sin Vandring gennem flere Nationer og lægge Mærke til, hvorledes hver Nation former den efter sin Smag. Professor Tappert har i en lille Pjece, betitlet „Wandernde Melodien“, givet et ikke uinteressant Bidrag til den vandrende Folkemelodis Historie. Et af de morsomste Eksempler, han giver, er den gamle Malboroughsang, som endnu ved Begyndelsen af vort Aarhundrede var paa alles Læber. Han paaviser, at denne Melodi ikke alene tilhører Frankrig, hvor den først kom op umiddelbart efter Slaget ved Malplaquet (1709), da der forlød falske Rygter om, at Malborough var falden. Men Melodien dukker omtrent ved samme Tid ogsaa op i forskellige Egne af Tyskland, ja den lader sig endogsaa forfølge helt ned til Arabien; hvert Sted synges den paa en anden Maade. (Se følgende Eksempel, der viser Malboroughsangen i seks forskellige Skikkelser, nemlig en fransk, fire tyske og en arabisk).

1) *Den franske Malboroughsang.*



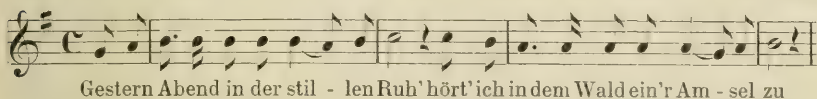
2) *Mildheim'sches Liederbuch.* Gotha. (Uden Aarstal.)



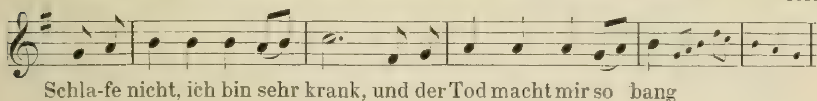
3) *Reigentanz.* Folkevise fra Omegnen af Bonn.



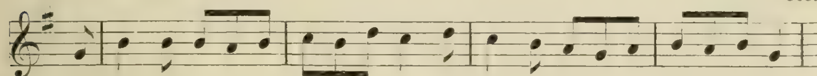
4) *Folkevise* fra Hessen-Darmstadt.



5) *Folkevise:* „Schätzchen, was machst du?" fra Hildburghausen.



6) *Arabisk Sang.*



Hvorledes saa denne Melodi vel oprindelig ud, og hvorfra stammer den, fra Tyskland, Frankrig eller Arabien? Det kan nu ingen mere afgøre.

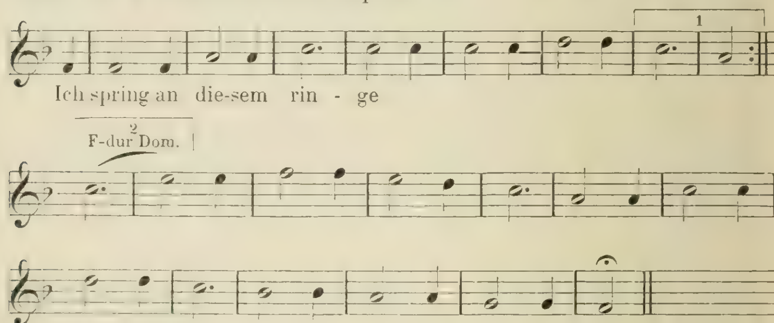
Et Bevis for, at de fleste Folkemelodier virkelig stamme fra Folket selv, har man søgt deri, at de meget hyppigt ere affattede i Dur og Mol, Toneslægter, som i Kunstmusikken først egentlig finde Indpas med det 17de Aarhundrede. Især Durtoneslægten, der som Kirketone havde Navnet den joniske Toneart[1]), erklæredes

[1]) Nogle Historikere ville gøre bestemt Forskel paa den joniske Toneart og Dur. Som karakteristisk Kendetegn for Dur anføres denne Tilbøjelighed

endnu i det 16de Aarhundrede af Musikerne for en uanstændig Toneart. der alene passede for Bønder og Soldater. Af de 22 Melodier. som i Lochheimer Liederbuch (15de Aarh.) ere noterede med tydelige Nøgler ere ikke mindre end tolv, altsaa over Halvdelen, affattede i de joniske og æoliske Tonearter (svarende til vor Dur og Mol [1]), et talende Vidnesbyrd imod den Paastand, at de gamle Folkemelodiers hyppige Affattelse i Dur og Mol alene skulde skyldes Indflydelsen af den nyere Tids Smag.

Da Folkemelodien i det 16de Aarhundrede optoges til Bearbejdelse i den tyske Lut- og Orgelmusik, voksede de to Toneslægter sig gennem denne Forening endnu fastere ind i den almene musikalske Bevidsthed. Det var med Lutspillerne, at Dominantseptimakkorden som kadenserende Akkord rykkede ind i den

for sin Dominant, men denne Tilbøjelighed møder os netop i flere af de gamle Folkemelodier, der ere affattede i den saakaldte joniske Toneart, som f. Eks. i følgende, der er hentet fra Lochheimer-Liederbuch og altsaa endnu stammer fra Kirketonearternes Tidsperiode:



Man har her, som det skulde synes, en Durmelodi af den allerreneste og mest ublandede Art, og denne Melodi er os overleveret direkte i den Skikkelse, under hvilken den er bleven benyttet 1452.

[1]) Den æoliske Toneart blev rigtignok teoretisk endnu opfattet uden vor moderne Forhøjelse af 7ende Trin, (ↄ: i Steden for gis benyttedes i a-mol g); i Praksis benyttedes denne kromatiske Forhøjelse dog meget ofte. Det var den schweitziske Musikteoretiker Glareanus: egentlig Heinrich Loris fra Glarus, der omtrent midt i det 16de Aarhundrede for første Gang gjorde Fordring paa den joniske og æoliske Toneslægts Optagelse blandt de autentiske Kirketoner (se 1ste Kap.). For den Tid havde disse Tonearter dog længe eksisteret i Praksis. Glareanus fortæller, at de praktiserende Musikere, ↄ: Spillemændene o. desl.. allerede betjente sig af Dur- og Molskalaen, den første fra C, den anden fra D (med b for h = a-mol uden gis), mens de Lærde endnu stredes om, hvorvidt der gaves otte, tolv eller femten Tonearter.

harmoniske Sats (se senere Luttens og Lutmusikkens Historie), og omsider skaffede de ny Tonearter fast Fodfæste.

Ogsaa i Vokalkompositionen indføres Folkemelodien tidligt. Allerede hos de franske Diskantører (se næste Kapitel) findes den hyppigt benyttet som Tenor, og endnu almindeligere bliver denne Skik, da den flerstemmige Kunst fra Frankrig forplanter sig til Nederlandene. De allerældste franske og nederlandske Folkemelodier ere overhovedet kun bevarede Efterverdenen gennem de kontrapunktiske Bearbejdelser, der rigtignok som oftest kun gengiver dem i Brudstykker. Kun faa er det ved Sammenligning af flere Bearbejdelser lykkedes at rekonstruere helt, og af disse ses det klart, at ogsaa den franske og nederlandske Folkemelodi i Middelalderen har haft sit nationale Præg, ligesom den tyske og den danske have deres. De ulige skønneste vokale Folkevisebearbejdelser fra Middelalderen skyldes de tyske Mestre i det 16de Aarhundrede, og blandt disse fremfor alle Heinrich Isaac og Ludvig Senfl. Deres Bearbejdelser have et saa afgjort nationalt Fysiognomi, at de fra et musikalsk Synspunkt maa vurderes langt højere end de samtidige nederlandske, i hvilke Folkemelodien gerne i den Grad gør sig usynlig i en Mellemstemme, at den egentlig kun kan siges at gøre Tjeneste som en nødvendig Afstiver for den kunstige Stemmebygning. Paa Kompositionens Karakter har den ingen som helst Indflydelse.

FJERDE KAPITEL.

Discantus og Mensuralmusikken.

Den sollyse, glade Natursang undlod ikke ogsaa at kaste et Strejflys ind bag de skumle Klostermure. Folkemelodien og Folkesangsdigtningen vakte omsider hos de lærde Munke Anelsen om en Art Takt eller Rytme, noget man slet ikke havde forefundet i den gregorianske Sang med dens vage Begreber: lang og kort. Ikke engang den parallele Kvintsang havde endnu gjort Fordring paa nogen bestemt Taktinddeling. Stemmerne fulgtes her nøje ad fra først til sidst; bevægede den ene sig, fulgte den anden med i samme Retning, men ogsaa bestandig i samme Afstand. Snarere kunde man sige, at der i det svævende Organum, i hvilket jo én Stemme næsten helt igennem gentog samme Tone, mens den anden bevægede sig over den i forskellige Intervaller, kunde ligge Spiren til en Art Taktinddeling. I Stedet for at ansætte Liggetonen, hver Gang den anden Stemme flyttede sig, laa det jo nær af og til at lade hin ligge nogle Slag, mens den figurerende Stemme bevægede sig videre. Paa denne Maade kom nu og da flere Toneværdier i den ene Stemme til at staa imod en enkelt i den anden; Sangerne nødtes til en vis Paapasselighed for at kunne holde sammen; Takten begyndte at spille en, om end endnu kun ubetydelig Rolle.

Større Betydning faar Taktslaget først, efter at man omsider, rimeligvis tidligst i Frankrig, finder paa at lade begge Stemmer bevæge sig selvstændigt og uafhængige af hinanden. I den dybere Stemme lagde man en og anden Melodi, som man laante fra Folkesangen; over den lod man en højere Stemme bevæge sig i fri Figuration. Understemmen gav man Navnet Cantus eller Tenor, af tenere ɔ: at holde, fordi den holdt Melodien; Over-

stemmen kaldtes Discantus eller Modsang, et Navn, der ogsaa benyttedes som almen Betegnelse for denne Art flerstemmige Sang.

Discantus krævede for første Gang en streng, nøjagtig Taktinddeling. Skulde Sammensangen ikke helt gaa i Stykker, maatte Sangeren nu have et bestemt Maal, der nøje kunde sige ham, hvor længe han skulde dvæle paa hver enkelt Tone, og saaledes kom man gennem Discantus omsider til Taktmaalingen eller Mensuren.

Som Opfinder af denne Mensur nævnes gerne en vis Franko fra Køln, der ifølge de ældre Historikeres Beretning allerede skulde have levet i det 11te Aarhundrede og altsaa maatte have været Guidos samtidige. Denne Formodning er dog nu tilbagevist som ubegrundet. Den i et og alt paalidelige franske Musikforsker Coussemaker er gennem sit indgaaende Studium af den middelalderlige franske Musiks Historie kommet til følgende Resultat: Der levede i det 11te Aarhundrede ganske vist en Franko, dog var denne ikke Musiker, men Matematiker; heller ikke stammede han fra Køln, men fra Liège. Franko fra Køln levede først i det 12te Aarhundrede og var henimod dette Aarhundredes Slutning ansat som Mensurallærer ved Universitetet i Paris. Som Mensuralteoretiker havde imidlertid han en betydelig Forgænger i Franko fra Paris, som allerede tredive Aar før ham indtog Stillingen som Mensurallærer ved Pariser-Universitetet. Opfinder af Taktmaalingen er dog ikke engang denne ældre Franko; den var ved hans Tid allerede en gammel velbekendt Sag. Franko fra Paris og hans yngre Kollega Franko fra Køln have altsaa i det højeste Æren af for første Gang at have bragt det for Haanden værende Stof i System. Disse to og Marchettus fra Padua, hvis Virketid falder i den anden Halvdel af det 13de Aarhundrede, ere Repræsentanter for Mensuralmusikkens, d. e. Discantus' første Periode. Den anden Periode repræsenteres af Philippe de Vitry, der sidst i det 13de Aarhundrede virkede som Bisp i Meaux, og af Jean de Muris, der i Begyndelsen af det 14de Aarhundrede var Doktor ved Sorbonne i Paris.

Mensuralteoretikerne forefandt allerede i Poesien betonede og ubetonede Stavelser stillede sammen til Versefødder, Versefødder til Verselinier, Verselinier til Versestrofer; Digtningen var grundet paa bestemte Love og afgav et rytmisk Hele ved den stadige Veksel mellem *Lang* og *Kort*. Ogsaa i Neumeskriften fandt man

i Virga og Punctus de to Begreber *Lang* og *Kort* klart udtrykte. Alligevel vare disse Betegnelser baade her og i Poesien kun at opfatte som vilkaarlige Tidslængder; skulde de komme den ny Sangart til Nytte, maatte de antage en bestemt Karakter, og saa sloge Mensuralisterne da fast, at *Lang* herefter skulde være ensvarig med to *Korte*. *Lang* benævnedes paa Latin Longa, *Kort*: Brevis.

For at finde passende Tegn for de to Tidsværdier greb man til Neumeskriftens Virga og Punctus, der saa i en noget modificeret Skikkelse toges over i Mensuraltoneskriften. — Allerede i Neumeskriftens senere Periode havde Virga foroven faaet tilsat et Hoved, der ved Virgaens Overflyttelse i Mensuraltoneskriften nu tog Form af en regelret Firkant: ꞁ ■. Ogsaa Punctus antog i den ny Toneskrift større Dimensioner: • ■. Ved at stille Longa og Brevis Side om Side, ■■ eller ■■, opnaaede man en tredelt Rytme, og da Munkene, der jo da opfattede alt symbolsk, straks heri saa et Billede paa den hellige Treenighed, vandt den tredelte Rytme straks Hævd som den mest fuldkomne. Selv da senere den todelte Takt kom til, bibeholdt den tredelte sit Navn Perfectum, ɔ: den fuldkomne, hvorimod den todelte døbtes Imperfectum, ɔ: den ufuldkomne.

Taktstregen kendte man endnu ikke. For at angive, om Takten skulde opfattes som to- eller som tretidig, anbragte man foran Musikstykket et Takttegn: Signa. Den tretidige saakaldte fuldkomne Takt betegnedes ved en Cirkel: O, efterdi Cirklen hverken havde Begyndelse eller Ende og derfor i Middelalderen ansaas som et Billede paa Fuldkommenheden. Som Tegn for den todelte ufuldkomne Takt valgtes derimod Halvcirklen C, den oprindelige Form til det c-lignende Tegn, der endnu findes benyttet for vor Alla-Breve- og Firefjerdedels-Takt.

En nøjagtig Tempobetegnelse kendte man ikke. Det hurtigere Tempo tilkendegaves ved en lodret Streg, som skar Hel- eller Halvcirklen ⦶ ¢; i det sidste Tegn vil enhver uden Vanskelighed kunne genkende vort Alla-Brevetegn.

Da man uvilkaarlig følte Trang til altid at dvæle længere paa den sidste Tone i Musikstykket end paa de andre, føjede man til Longa og Brevis snart en endnu længere Tidsværdi: Maxima: ■

ɔ: den største, der nominelt fik den dobbelte Varighed af Longa, men i Praksis gerne opfattedes som en med Fermat forsynet Slutningsnode af ubestemmelig Værdi. Omtrent samtidig tilføjedes ogsaa en ny Tidsværdi under Brevis, idet denne blev halveret og gjort til to Semibrever, af semi, ɔ: *halv*, og brevis, ɔ: *kort.* Som Tegn for den ny Værdi (vor Helnode) valgte man at sætte det firkantede Brevistegn paa Kant: ◆.

Sluttelig halverede man sidst i det 13de Aarhundrede ogsaa Semibrevis og kom til Minima, ɔ: *den mindste* (vor Halvnode), der noteredes som en Semibrevis med vedføjet Streg: ♦.

Den samlede Tabel over Nodeværdierne har altsaa nu (c. 1300) dette Udseende:

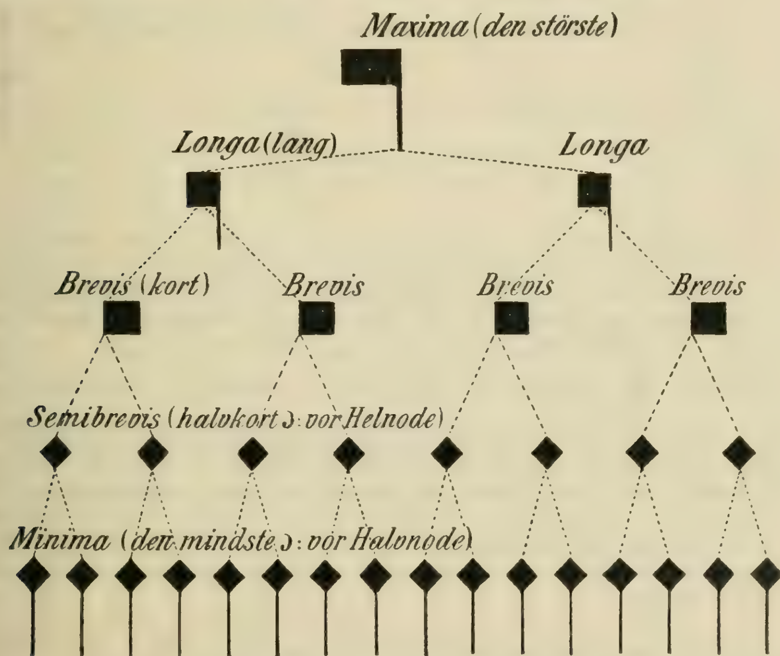


Fig. 23. Tabel over Nodeværdierne ved det 14de Aarhundredes Begyndelse.

Med Minima, *den mindste*, mente man tydeligt nok at have naaet Grænsen, men det skulde ikke vare længe, før der kom flere endnu mindre Nodeværdier til.

Man havde til Neumehaandskrifterne udelukkende benyttet Pergament. Med Tiden var dette dog blevet saa kostbart, at man i

dets Sted foretrak at indføre Papiret, der var langt billigere, men ogsaa kun delvis gjorde Fyldest for Pergamentet. De kolossale sorte Mensuralnoder sloge igennem det endnu meget tarvelige Papir, og Følgen deraf blev, at man altid kun kunde benytte én Side paa hvert Blad. For at raade Bod paa denne Mangel fandt man ca. Aar 1400 paa at skrive alle Nodehovederne tomme eller hvide i Stedet for sorte, ꟷ ꟷ □ ◇ ◇. Ikke længe efter Indførelsen af den hvide eller tomme Node forsvandt de to største Værdier, Maxima og Longa, fuldstændig fra Systemet, og i deres Sted traadte igen flere ny Værdier til forneden.

Ved at halvere Minima indvandt man en Værdi, som svarede til vor Fjerdedel og kaldtes Semi-Minima, ɔ: *den halv-mindste.* Som Tegn for denne antoges igen det ældre sorte Minimategn: ♦. Sluttelig berigedes Systemet endnu med Fusa, ɔ: vor Ottendedel ♦, og med Semifusa, ɔ: vor Sekstendedel: ♦.

I vore Dage gaar man jo endnu videre og har hertil baade Toogtredivtedele, Fireogtredsindstyvendedele og Ethundrede og ottetyvendedele. Mindre Værdier end disse forekomme kun undtagelsesvis, som f. Eks. i Telemanns „der getreue Musikmeister“ (Hamburg 1728), hvor der i en Spøg, kaldet Lilleputternes March, findes anvendt Tohundrede og seksoghalvtredsindstyvendedele med seks Tværstreger: ♪. Ogsaa i en gammel Opera af Colasse, en af Lullys nærmeste Efterfølgere, forekomme disse Miniaturnodèr ved den instrumentale Gengivelse af en Storm, som udmales ved hastige Passager, der henlagte i de dybe Kontrabasser ere af god Virkning. At de usædvanlig smaa Nodeværdier her ikke fremgaa af en Trykfejl, men tværtimod maa være blevne anvendte med fuldt Overlæg, beviser den Omstændighed, at man i Mangel af de nødvendige Typer har stukket Stormen i Kobber, mens hele den øvrige Opera er trykt paa sædvanlig Maade.

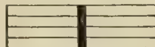
Circa Aar 1400 præsenterer den samlede Tabel over Tidsværdierne sig altsaa saaledes som vist paa Fig. 24.

Overgangen fra den sorte til den hvide Notation skete ingenlunde brat; tværtimod gik de to Skrivemaader en Tid lang jævnsides; ofte findes de endogsaa begge anvendte i et og samme Musiknummer. Skifter f. Eks. Takten pludselig om fra at være todelt til at blive tredelt, forandre Noderne med ét Farve; vare de før hvide, blive de nu sorte, eller omvendt.

Farveskiftningen anvendes tidt ogsaa symbolsk. En Passion af Nederlænderen Hobrecht slutter saaledes sindbilledligt med lutter sortfarvede Noder, ja endnu i det 16de Aarhundrede sker det, at Noderne i en Psalme, hvor det hedder: „Men hvis jeg vandred' om blandt Dødens sorte Skygger", fra at have været hvide pludselig skifte om til at blive sorte.

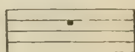
Fig. 24. Tabel over Nodeværdierne ved det 15de Aarhundredes Begyndelse.

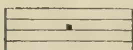
Af Pavser benyttede man:

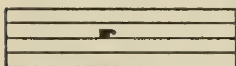
1) Maximapavsen, der svarede til den længste af alle Nodeværdier og betegnedes ved en tyk Streg, som blev trukken lodret ned gennem hele Liniesystemet: 

2) Longapavsen, som i den tredelte Takt udfyldte tre, i den todelte to Mellemrum af samme: 

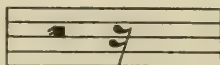
3) Brevispavsen, som udfyldte ét Mellemrum: 

4) Semibrevispavsen, der fremstilledes ved den øverste Halvdel af en overskaaren Brevispavse:  Trækkes denne ud i Bredden, genkendes vor Helnodepavse: 

5) Minimapavsen viser Brevispavsens underste Halvdel:  Trækkes den ud i Bredden, genkendes Halvnodepavsen: .

En Del vanskeligere er det at læse Fjerdedelspavsen ud af den gamle Semiminima-Pavse. Det Tegn, der nu benyttes, er nemlig ikke det oprindelige, men et, man senere hentede over fra Lutskriften. Kun i Frankrig har Fjerdedelspavsen bevaret sin oprindelige Form. Den gamle Semiminimapavse saa saaledes ud: , d. v. s. som en Minimapavse med en lille Hage, der er vedføjet foroven til højre. Den franske Fjerdedelspavse har dette Udseende  og ligner altsaa en omvendt Ottendedelspavse.

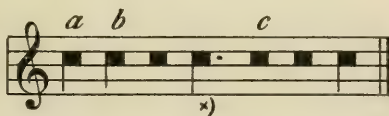
Ottendedels- (Fusa-) Pavsen har igen bevaret sin oprindelige Form; i det mindste svarer den da temmelig nær til den gamle Fusapavse, der saa saaledes ud:  = 

Ogsaa i Semifusapavsen genkendes uden Vanskelighed vor Sekstendedelspavse, der oprindelig blev dannet af Fusapavsen med Tilføjelse af en Hage, altsaa: 

Mensuralnoderne forbandtes i lange Tider endnu med Guidos farvede Liniesystem. Endnu i Aaret 1524 forekommer der Eksempler paa Anvendelsen af den røde F-Linie, men saa forsvinder den. Alle Linier blive fra nu af ensfarvede, ligesom de ere det den Dag i Dag.

Mensuralsystemet var et saa velordnet og praktisk anlagt System, som man vel kunde ønske sig det, og dog tilfredsstillede det ikke Munkene. Sagen var den, at det i og for sig var dem for simpelt; de vilde have noget at spekulere over, og saa fandt de paa, ud af det oprindelige saa vel udtænkte System, at udvikle et System, der i Kunstighed ikke stod tilbage for Solmisationen.

I Steden for at holde fast paa den naturlige Deling af hver Nodeværdi i to lige Dele, fik man den Ide at betinge hver Nodes Værdi af den Stilling, den indtog i Forhold til sin Nabonode. Efterfulgtes Longa f. Eks. af en ny Longa, regnedes den lig med tre Brever (se ndf. a); efterfulgtes den derimod af en Brevis, blev den herved totidig (se ndf. b). To Brever, som stode mellem to Longaer, gjaldt tilsammen en tretidig Longa, den første Brevis fik da ét Taktslag, den anden to (se ndf. c).



Oversættelse: Værdierne forringede til en Ottendedel af deres virkelige Værdi; Brevis bliver altsaa her ensbetydende med vor Fjerdedel.



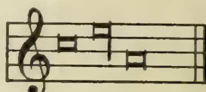
Ved Siden af disse og endnu mange flere Regler havde man ogsaa en Række særlige meget indviklede Regler for de saakaldte Ligaturer, ɔ: Tonegrupper, der bleve sungne paa én Stavelse, og

*) Punktet, det saakaldte Punctus divisionis, angiver, at et Taktafsnit er forbi; i dette Tilfælde regnes derfor Longa, trods den efterfølgende Brevis, som tretidig. Af Punctus divisionis, der ikke maa forveksles med vort Punkt, som under Navn af Punctus additionis ligeledes var kendt hos Mensuralisterne, udvikledes efter Aarhundreders Forløb Taktstregen.

som i Skriften bleve trukne sammen i én Figur[1]). Man havde lige og skraa Ligaturer. I de lige bragtes de firkantede Noder tæt sammen uden ringeste Mellemrum: . I de skraa Ligaturer, der altid kun omfattede to Toner og ofte afsluttede en lige Ligatur, blev der draget en skraa, tyk Streg fra den ene Nodes Plads paa Liniesystemet til den andens:

Oversat:





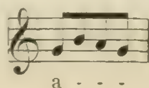
De for Ligaturerne opstillede Regler vare saa mangfoldige og saa vanskelige at huske, at man i Skolerne saa sig nødsaget til at opfinde et Hjælpemiddel, der, lig den guidoniske Haand i Solmisationslæren, kunde hjælpe Eleverne til lettere at fastholde det lærte. Reglerne bleve samlede i lange latinske Huskevers, og disse Vers maatte Eleverne lære udenad. Et af de almindeligst benyttede Vers var dette:

Prima carens cauda longa est pendente secunda
Prima carens cauda brevis est scandente secunda
Estque brevis caudam si laeva parte remittit,
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam,
Quaelibet e medio brevis est, at proxima adhaerens
Sursum caudatae pro semibrevi reputatur.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa
Est obliqua brevis semper finalis habenda
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.

I Martin Agricolas „Musica instrumentalis deudsch“ (1532) findes følgende ret humoristiske tyske Oversættelse af dette Digt:

Von den ersten Noten der Ligaturen.

Die Erste one Schwantz ist Longa vorwar
So die andere unter sich steiget gar

[1]) Naar vi i Sangmusik trække Ottendedele eller endnu mindre Nodeværdier sammen i én Figur eller Gruppe: 

kan ogsaa dette gælde som en Slags Ligatur.

Die Erst one schwantz ist Brevis genant
So die andere hynauff steigt zur hant
Die erst niddergeschwentzt an der lincken
Thut allzeit nach einer Brevi wincken,
Wenn der ersten Schwantz lincks auff thut wandern
So ist sie Semibreff mit der andern.

Von den mittelsten.

Die werden alle mittelste geacht
Zwischen der ersten und letzten gemacht
Igliche Nota ym mittel gesatzt
Wird von den Sengern ein Brevis geschatzt
Ausgenommen wenn die erst geschwentzt ys
Ist sie und die andere Semibrevis
Wie oben im vierten regel gemelt
Mercks in allen regeln hernach gestelt.

Von den letzten.

Die letzt quadrat, so sie nidder steiget
Wird für eine lang angezeiget
Ist die letzte quadrat hinauff gemalt
So wird sie für eine Brevem gezahlt
Brevis ist igliche letzt Obliqua
Ein ding ob sie auff oder nidder ga
Maxima dieweil sie ist die gröste
Bleibt sie allzeit ynn yhrem gerüste.

Det var i Frankrig, at Mensuralmusikken tidligst udviklede sig som en naturlig Følge af det før omtalte Discantus, der nu skal blive nøjere belyst.

Imod Organum viste det et afgjort Fremskridt. Stemmerne vare i hint enten kun gaaede jævnsides i saakaldt Parallelbevægelse, eller den ene Stemme havde bevæget sig frit ud til Siden (i Sidebevægelse), mens den anden havde ligget stille. I Discantus kommer nu ogsaa Modbevægelsen til; steg den ene Stemme, faldt ofte den anden, og omvendt. Modbevægelsen findes allerede i det 11te Aarhundrede omtalt hos en engelsk Teoretiker ved Navn Johannes Cottonius, men Borgerret faar den først med Discantus, hvis Tilblivelse maa sættes adskilligt senere.

I sin allerførste Begyndelse hæver dette Discantus sig kun uvæsentligt over det ældre Organum. Kvint og Oktavparalleler forekomme ganske vist i Anledning af den fremherskende Modbevægelse sjældnere end før, men afskaffede ere de derfor paa ingen Maade endnu. Det var først i det 14de Aarhundrede, at

Teoretikerne traadte frem med en bestemt Indsigelse mod Anvendelsen af de parallele Kvinter og Oktaver i den strenge Sats, en Indsigelse, som dog endnu kun delvis blev taget til Følge af Praktikerne.

Tostemmigt Discantus

fra det 12te Aarhundrede.

Ver - bum bo - num et su - a - ve per - so -

ne - mus il - lud a - - - ve per quod Chri - sti

fit con - cla - ve vir - go ma - ter fi - li - a.

Af det hosstaaende Discantus, i hvilket ligesom i Organum *Node er sat imod Node*, udviklede sig snart ogsaa et *figureret*, i hvilket gerne flere Toner i den ene Stemme bleve satte imod en enkelt i den anden. Dette Discantus blev i Reglen frit improviseret enten over en Folkemelodi eller over en og anden gregoriansk Kirkemelodi. Fra Begyndelsen ekstemporerede man kun en enkelt Stemme til denne, senere dreve de franske Déchantører (af Déchant, det franske Navn for Discantus) det til ogsaa at ekstemporere tre- og firstemmigt [1]), en Kunst, hvori de, efter de

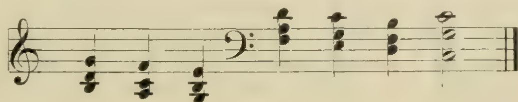
[1]) Betegnelserne for de ny tilkomne Stemmer ere *Triplum* eller *Superius* (vor Sopran) for den højeste, der laa over Discantus, og *Quadruplum* eller *Contratenor* for den dybere, der som oftest findes anbragt mellem Diskant og Tenor. Contratenoren omdøbtes senere til Altus, ɔ: høj, og samtidig kom ogsaa *Bassen* til *under* Tenoren.

samtidige Skribenters Udsagn at dømme, dog ikke altid havde Held med sig. Sangernes den Gang højst mangelfulde Kendskab til Intervallernes kon- og dissonerende Egenskaber lagde dem, som rimeligt var, her betydelige Hindringer i Vejen, og deres dristige og tidt meget disharmoniske Sammensang kritiseres derfor ogsaa paa det strengeste af Samtidens mere samvittighedsfulde Teoretikere.

Ved Opstillingen af meget strenge Regler voksede det improviserede Discantus ikke desto mindre i en senere Tid under Navn af „Contrapunctus alla mente“ op til at blive en virkelig Kunstgenre. I det 16de Aarhundrede regnedes en Musiker ikke engang for færdig uddannet, hvis han ikke paa staaende Fod kunde improvisere et harmonisk velklingende Kontrapunkt til en af en anden Sanger samtidig udført Cantus firmus.

Trods den ivrige Modstand, det improviserede Discantus mødte hos Teoretikerne, bragte det dog én Fordel med sig. Sangerne høstede igennem det omsider en Del praktisk Erfaring. Hvad de før forgæves havde søgt ad spekulativ Vej, blev dem nu efterhaanden klart gennem Øret. Den praktiske Øvelse lærte dem omsider at indse, at foruden Kvart, Kvint og Oktav, ogsaa Tertsen, den store saa vel som den lille, kunde være brugelig som Konsonnans, under visse Omstændigheder endog brugeligere end Kvarten. Allerede ved Begyndelsen af det 13de Aarhundrede staar dette fast, og et Aarhundrede senere optages ogsaa den store og den lille Sekst i Konsonnansernes Række. Til de *fuldkomne Konsonnanser* henføres i det 14de Aarhundrede kun endnu *Oktav* og *Kvint*; til de *ufuldkomne* høre den *store* og den *lille Terts* og den *store* og den *lille Sekst;* alle andre Intervaller, altsaa ogsaa ***Kvarten***, henregnes fra nu af til ***Dissonnanserne.***

Til Tertsens og Sekstens Indførelse blandt de konsonnerende Intervaller bidrog sikkert i ikke ringe Grad det saakaldte Fauxbourdons (ordret oversat: falsk Bas), en Art mere velklingende, men igen aldeles mekanisk Organum, som omkring Aar 1300 kom i Mode i det pavelige Kapel under dettes Eksil i Avignon, og herfra hurtigt bredte sig videre. Forskellen mellem dette Fauxbourdons og det gamle Organum bestod deri, at det i Stedet for at skride frem i parallele Kvinter og Oktaver, skred frem i Sekstakkorder. Melodien, som laa i Overstemmen, ledsagedes nemlig helt igennem af sin Underkvart og Undersekst; kun ved Slutningen opløste Overstemmen sig fra Ledetonen i Oktaven, Mellemstemmen steg op i Dominanten, og Understemmen gik ned paa Tonica:



Med Intervallernes endelige Klassifikation i *fuldkomne* og *ufuldkomne Kon-* og *Dissonnanser* ere vi naaede frem til det Tidspunkt, da Discantus omsider er modnet til en færdig Kunstart, der endog staar Kontrapunktet meget nær. De Regler, Philippe de Vitry og Jean de Muris henholdsvis sidst i det 13de og først i det 14de Aarhundrede opstille for Discantus, ere i Hovedsagen allerede ganske de samme, som endnu den Dag i Dag udgøre Grundlaget for Kontrapunktlæren:

Enhver Sats skal begynde og slutte med en fuldkommen Konsonnans. Dissonansen forekommer kun i Gennemgang, og skal opløses i en Konsonnans. Modbevægelsen er den fremherskende Stemmebevægelse. De ufuldkomne Konsonnanser ere tilladte i lige (parallel) Bevægelse, men alle Paralleler i fuldkomne Konsonnanser, altsaa i Enklang, Oktav eller Kvint, ere forbudte.

Det yngre nedskrevne Discantus og Kontrapunktet grænse altsaa saa nær op til hinanden, at det næsten bliver en Umulighed at sige, naar det ene holder op, og naar det andet begynder. Hos de Muris træffer man da virkelig ogsaa for første Gang paa Navnet Kontrapunkt, skønt ganske vist endnu kun som Benævnelse for den første og simpleste Art Discantus: Node mod Node, ɔ: Punctus contra Punctus.

Ved Siden af det mensurerede Discantus bibeholdtes i den katolske Kirke endnu stadig den gamle gregorianske Cantus planus, der med sin fri Rytme

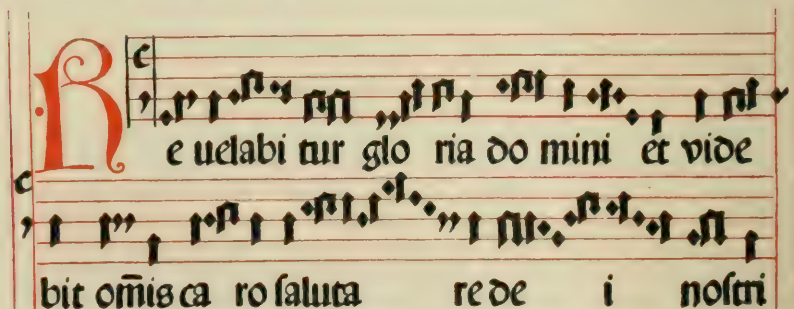


Fig. 25. Eksempel paa tyske Koralnoder (Sømskrift). (formindskede til en Tredjedel af Originalstørrelsen).

ikke lod sig føje ind under Mensurens strenge Disciplin og derfor ved Neumernes Afskaffelse valgte sig sit eget Skriftsprog. Dette Skriftsprog var Koralnodeskriften, der ved i det ydre at knyttes til ved Mensuralnoden, i sit Princip derimod ved Neumerne, kom til at danne en Slags formildende Overgang mellem

begge Skrivemaader. Longa forekommer her ensbetydende med Neumeskriftens vilkaarlige Virga, Brevis med Punctus; ogsaa Semibrevistegnet forekommer af og til, hvor det gælder om at fremstille hurtigt løbende Tonefigurer. — Mens den franske Koralnode er slank og velformet som sit Forbillede Mensuralnoden (se Farvebilag: Blad af en Koralbog i Florens Domkirke), antager den tyske i Middelalderen og ind i Nutiden mere klodsede Dimensioner. Mensuralnodens fine Streg er her bulnet ud til en tyk Stang, næsten lige saa bred som Noden selv; det hele minder om store Søm, der hoppe om paa Liniesystemet. I Modsætning til den ældre Neume- eller Fluebensskrift kaldes den tyske Koralskrift derfor ogsaa undertiden Sømskrift eller Hesteskoskrift (se Fig. 25: Eksempel paa tyske Koralnoder).

FEMTE KAPITEL.

Kontrapunktet. Den nederlandske Skole. Dufay. Okeghem. Josquin de Près. Nodetrykket med bevægelige Typer. Kontrapunktet i England og Tyskland. Dunstaple. H. Isaac. L. Senfl. Den lutherske Kirkesang indtil Slutningen af det 16de Aarhundrede.

Da Discantus først havde traadt sine Børnesko, vilde det ikke mere trives i sit Moderland. Opfyldte af andre Interesser lode Franskmændene den saa vel forberedte Kunstart ligge, indtil andre fandt for godt at tage den op og gøre den færdig. Det var først hos de driftige Nederlændere, at Discantus fik sin sidste Afslibning og udviklede sig til den klassiske Kunstart, der nu er kendt under Navn af Kontrapunkt.

Allerede i det 15de Aarhundrede bliver Nederlandene Hjemstedet for en hel Komponistskole. Man har givet den Navn af „*den første nederlandske Skole*“, og har som dens Hovedrepræsentant opstillet

Guillaume Dufay (f. ca. 1400, d. 1474). De ældre Historikeres Paastand, at Dufay allerede har levet og virket i det 14de Aarhundrede, er urigtig. Den belgiske Musikforsker van der Straeten gjorde 1882 i sit monumentale Værk „La Musique aux Pays-Bas“ opmærksom paa Dufay's Gravsten, der i tyve Aar havde henstaaet upaaagtet i den belgiske Samler Victor de Lattres Antikvitetssamling, og hvis Indskrift dog gav saa betydningsfulde Oplysninger ikke alene om den afdøde Mesters Liv, men ogsaa og i Særdeleshed om den sande Tid for hans Virksomhed. Paa Stenen læses paa Latin tydeligt og klart: „Her hviler den beundringsværdige Mand og Mester Vilhelm Dufay, Musiker, Baccalaurevs, forhen Sanger ved denne Kirke, senere Kanonikus ved den hellige Waldetrudis Kirke i Mons, som døde i det Herrens Aar 14— den 27nde i den Maaned No-

vember" (se Fig. 26). Det paa Gravstenen udslettede Tal udfyldes ved Mscrpt. 938 i Cambrai. i hvilket det meddeles, at Vilhelm Dufay er død den 28nde November 1474 og begravet i St. Stephan's Kapel. Efter van der Straeten have nu andre. og iblandt disse i forreste Række Domkapelmester Fr. X. Haberl i Regensburg. forsket videre og ydermere bragt følgende Fakta for Lyset: Dufay er født i



Fig. 26. Afbildning af Dufay's Gravsten.

Chimay i Hennegau omkring Aar 1400. 1428 blev han Sanger i det pavelige Kapel i Rom, i hvis Kapelliste han nu i ni Aar regelmæssigt findes opført som Medlem af Sangeretaten. Fra 1437 forsvinder hans Navn pludselig herfra, men dukker saa i Steden for op i Burgund ved Philip den Godes Hof. Hvor længe Dufay er blevet der, vides ikke med Vished, men Haberl formoder. at han omkring 1442 er kommet til Paris for at studere ved Sorbonne og der har erhvervet sig den paa Gravstenen omtalte Rang af Bacca-

laureus. Fra 1450 træffes han som Kanonikus i Cambrai, i hvilken Stilling han altsaa er død 1474[1]).

Dufay's Kompositioner udmærke sig allerede ved en upaaklagelig Renhed, men Klangene ere paa Grund af den vedholdende varsomme Omgang med Tertsen endnu ofte tomme og farveløse. Dissonanser forekomme baade i regelmæssig Gennemgang og som regulære Forudhold, bundne paa den gode Taktdel og opløste paa den lette. Satsen er ofte trestemmig, men dog som Regel firstemmig.

Stemmerne i den trestemmige Sats benævnes: 1) Superius eller Discantus, 2) Tenor og 3) Basis, eller 1) Discantus, 2) Contratenor og 3) Tenor; i den firstemmige 1) Discantus, 2) Contratenor (senere Alt), 3) Tenor, 4) Bas.

Interessant er Dufay ved sin meget hyppige Anvendelse af Imitationen, der ganske vist undtagelsesvis allerede forekommer hos de ældre franske Diskantører, men som dog først nu hos Nederlænderne vinder fast Plads i Polyfonien.

Ved Polyfoni forstaas en Forbindelse af flere selvstændigt førte Stemmer til et samlet harmonisk Hele. Modsætningen til Polyfonien er den først senere fremkomne Homofoni, i hvilken kun en enkelt Stemme er melodiførende, mens de øvrige, samlede i sluttede Akkorder, gøre Tjeneste som den fremhævende Baggrund, med andre Ord som Akkompagnement for Hovedstemmen. Ind under den polyfone Stilart høre alle kontrapunktiske Musikformer lige fra det primitive Discantus til den kunstigt forarbejdede Bach'ske Fuga. Ind under den homofone Stilart høre alle de paa et harmonisk Grundlag hvilende moderne Musikformer.

Imitationen spiller hos Dufay allerede en vigtig Rolle, om den end foreløbig kun fremtræder i ganske korte Perioder ad Gangen. I længere Strækninger, som Kanon, optræder Imitationen først senere i den saakaldte *„anden nederlandske Skole“*.

Som de vigtigste nederlandske Kompositionsformer fremtræde Messen og Motetten. Den sidst nævnte var allerede hos de franske Diskantører en meget yndet Musikform; dog optraadte den hos dem endnu udelukkende som en Art Quodlibet, ɔ: en Mosaik af forskellige, som oftest verdslige Sange, der bleve sungne hver med sin Tekst. I Nederlandene gik Motetten fra at have været en verdslig Musikart over til at blive en kirkelig; men den bibeholdt

[1]) Se Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, red. af Fr. Chrysander og Ph. Spitta, I Aarg.

ogsaa som saadan sin sammensatte Karakter: Tenoren benyttede gerne én Tekst, de andre Stemmer en anden. Efter samme Princip indrettede man ganske vist ogsaa Messerne, der som oftest vare byggede over Folkemelodier (se ndf.), men Motetten er forskellig fra Messen deri, at dens forskellige Tekster fra Indholdets Side altid korrespondere med hinanden. I Tenoren (som Cantus firmus) benyttes ofte en eller anden Sætning (Mot) af Lamentationerne eller af en Ritualsang. Denne bliver trukken ud i de længst mulige Nodeværdier, mens de andre Stemmer rundt om den opføre en livlig Leg af kunstige Imitationer.

Mærkværdige ere de nederlandske Messer ved deres hyppigt meget profane Navne; Messen opkaldtes nemlig altid efter den Folkemelodi, over hvilken den var bygget. Saaledes gik det til, at en Messe kaldtes: „Min Gud! hvilket Giftermaal", en anden „Kys mig"! en tredje „Den bevæbnede Mand", o. s. fr.

Lige saa lidt som det faldt Nederlænderne ind at tænke over det anstødelige i disse Messetitler, lige saa lidt bekymrede Komponisterne sig om den vilkaarlige Maade, paa hvilken Sangerne anbragte Teksten under deres Musik. Tekstunderlægningen blev i Messen af Komponisten ganske overladt til Sangerne. Det forudsattes, at disse kunde den latinske Messetekst udenad, og Komponisterne nøjedes derfor gerne med at underlægge de første Noder af sin Messekomposition med Begyndelsesordene: Kyrie, Gloria eller lignende; det blev da Sangernes Sag at fortsætte.

Ved Siden af den kirkelige Messe og Motette gave Nederlænderne sig ogsaa af med at skrive verdslige Chansons. Disse tjente aabenbart til Underholdning ved selskabelige Sammenkomster og anslaa i mange Tilfælde en livlig, fornøjelig Tone (se medfølgende to Chansons af Dufay og Binchois [1]).

Den betydeligste blandt Dufays Samtidige var Gilles Binchois. Andre Komponister, som henhøre til den første nederlandske Skole, ere: Vincenz Faugues og Eloy. Paa Overgangen til den følgende Periode staa Carontis, Regis og Busnois. Jakob Hobrecht eller Obrecht (f. 1430, d. efter 1500) er derimod allerede Okeghem's Samtidige; han hører med denne til den nederlandske Skoles aller betydeligste Mestre. En Særstilling blandt de ældre nederlandske Musikere indtager den store Teoretiker Joh. Tinctoris, hvis

[1]) Som en melodisk Vending, der er karakteristisk for alle Kompositioner fra denne Tidsperiode, bedes man lægge Mærke til den flere Steder med NB betegnede mærkelige Kadens, ved hvilken Grundtonens Sekst konsekvent findes indskudt mellem Ledetonen og den afsluttende Tonika.

Chanson.[1])

Moderato. Guillaume Dufay.

p

Je prends con - gé de vos a - mours. je prends con -

p

Je prends con - gé de vos a-mours. je

mf

(Tenor) Je prends con-gé de vos a - mours. je prends con -

NB. *mf*

gé de vos a - mours. Je prends con-gé de vos a -

mf *p*

prends con - gé de vous. Je prends con - gé de

f

gé de vos a - mours. Je prends con - gé de

p *p*

mours a - mours. je prends, je prends con - gé de

vos a - mours. je prends con - gé de

p

vos a - - mours. de vos

1) Tekstordene: „Je prends congé de vos amours", ere i Originalen kun underlagte **Begyndelses**noderne.

pp NB. *mf*

vos a-mours. Je prends con - gé, je

pp

vos a - mours, je prends con - gé, je prends con - gé

a - mours, je prends con - gé, je prends con - gé,

NB. *mf*

prends con - gé de vos a - - mours, je prends con-gé, je prends con-

mf

de vos a - mours, de vos a-mours, je prends

f *mf*

je prends con - gé de vous, je prends congé de

NB.

gé de vos - - - - - - - - - a - mours.

con - gé de vos a - mours, de vos a - mours.

mf

vous Je prends con - gé de vous.

Chanson.

(Tysk Tekst og Nuancering af H. Riemann.)

Andantino dolente. Gilles Binchois.

mf

Ach, lie - ber Mai, machst heu'r mir kein freundlich Ge -

mf

Ach, lie - ber Mai, machst heu'r mir kein freundlich Ge-

mf

Ach, lie - ber Mai, ach, lie-ber Mai, machst heu'r mir kein freundlich Ge -

mp NB.

sicht! Dein Grün, dein Blüh'n, ach, al - les ent - zückt mich

mp

sicht! Dein Grün, dein Blüh'n ent - zückt mich

mp

sicht! Dein Grün, dein Blüh'n, ach, al - les, al - les entzückt mich

mf NB.

nicht! Dein Grün, dein Blüh'n, ach, al - les ent-zückt mich

mf

nicht! Dein Grün, dein Blüh'n ent - zückt mich

mf

nicht! Dein Grün, dein Blüh'n, ach, al - les, ach al - les ent - zückt mich

pf p

nicht! Wie könnt' ich fröhlich sein? Das Leid zog mir ins

pf p

nicht! Wie könnt' ich fröhlich sein? Das Leid zog mir ins

pf p mf

nicht! Wie könnt' ich fröhlich sein? Das Leid zog mir ins Herz hinein! Wie

NB. mf NB.

Herz hin - ein! Die Blu-men sind blass und so trü-be das Son - nen-

mf

Herz hin - ein! Die Blumen sind blass und trüb das

mf

könnt' ich fröhlich sein? Die Blumen sind blass und so trü - be das Son-nen - licht:

f p NB.

licht: Ach, lie - ber Mai, du ge - fällst mir nicht!

f p

Licht: Ach, lieber Mai, du ge - - fällst mir nicht!

f dim. p

Ach, lie-ber Mai, ach Mai, du ge - fällst mir nicht!

teoretiske Værker endnu udgøre Hovedkilden ved Studiet af den gamle Mensuralmusik. Tinctoris' betydelige Samtidige er Italieneren Franchinus Gafurius, en af de første Musikteoretikere, der med videnskabelig Grundighed arbejder hen til at bringe den gamle græske Musikteori i Samklang med den middelalderlige Kompositionspraksis.

Den anden nederlandske Skole indledes med Johannes Okeghem (Ockenheim) og deler sig i tre Perioder, af hvilke den første har sin Hovedrepræsentant i Okeghem, den anden i Josquin de Près, den tredie i Orlandus Lassus, hvis Periode dog allerede falder paa en Tid, da Italienerne ere ved at tage Magten fra Nederlænderne.

De biografiske Oplysninger, der foreligge om Okeghem, ere baade yderst sparsomme og for en Del ogsaa indbyrdes uoverensstemmende. Allerede om Tiden for hans Fødsel ere Meningerne meget delte; nogle ansætte den til 1415, andre til Tiden mellem 1430 og 40. Enige ere Historikerne egentlig kun om følgende Hovedpunkter: at Okeghem er født i Flandern og har begyndt sin Løbebane som Sanger ved Sangerkollegiet i Antwerpen. Senere virkede han i fyrretyve Aar som Kapelsanger ved det franske Hof, først under Karl den 7ende, siden under Ludvig den 11te. Som Sinecure gav den sidstnævnte ham paa hans ældre Dage den vellønnede Titel af Trésorier ved St. Martins Kapel i Tours, og som saadan døde han i Aaret 1512 eller 13, op imod hundrede Aar gammel.

De ældre Historikeres Ukendskab til den Musikudvikling, der gik forud for Okeghems Tid, har givet Anledning til, at han ikke alene er bleven udraabt som Kontrapunktets, men i det hele som Musikkens Patriark. Det skyldes i Hovedsagen Kiesewetter og hans berømte Nevø Ambros, at man nu har Kundskab om Sagens sande Sammenhæng.

Okeghems Fortjenester bestode deri, at han med Dygtighed arbejdede videre paa det af Dufay, Binchois m. fl. lagte Grundlag. Kontrapunktets Patriark kan han kun for saa vidt kaldes, som han er Hovedmanden for en Periode, i hvilken de nederlandske „Kunster“ naa et Højdepunkt i deres Udvikling. Opfinder af „Kunsterne“ er han ikke; Spiren til dem laa allerede i Dufay's og Binchois' Imitationer. En Patriarkstilling indtager Okeghem egentlig kun i Egenskab som Lærer for den større Part af sin Tids betydeligere Talenter. Han blev herigennem en Autoritet, som

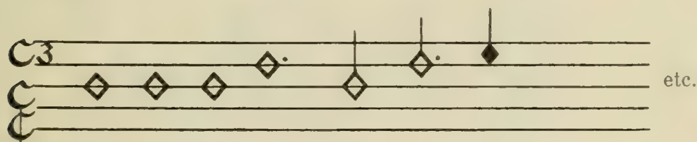
alle saa op til, og vidtstrakt blev saaledes hans Indflydelse paa Samtidens musikalske Smag.

De Opgaver, Okeghem og hans Samtidige stillede sig, overgik i Virkeligheden i Henseende til Vanskelighed alt, hvad man tidligere havde forsøgt. Ligesom Matematikerne regne med Bogstaver og Tal, saaledes regne ved denne Tid Musikerne med Toner. Hovedinteressen samler sig om Imitationen, der søges gennemført overalt og i alle Former. I Stedet for ordret at lade den ene Stemme kopiere den anden (saaledes som i vor Kanon), lod man f. Eks. undertiden Følgestemmen gentage Temaet bagvendt, undertiden i forstørrede, undertiden i formindskede Toneværdier o. s. fr. Ofte istemtes Temaet ogsaa af alle Stemmer paa én Gang, men saaledes, at hver Stemme sang det i sin Taktart:

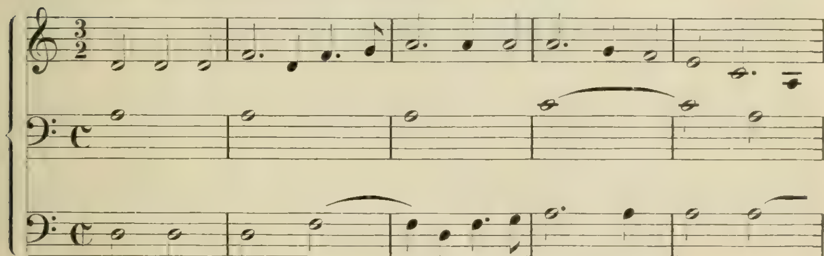
Eksempel paa en Fuga, ɔ: Kanon, af Josquin de Près.
(Alle Stemmer indtræde samtidig, men hver i sin Taktart).

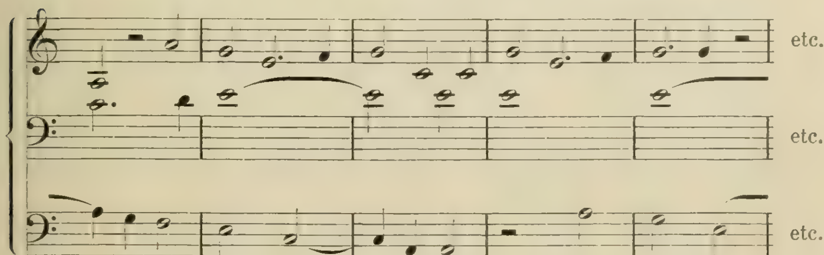
Kanon: Tria in unum.

Notering:



Løsning (Nodeværdierne halverede).





Ved Noteringen nøjedes man, som ovenanførte Eksempel viser, med at henskrive Temaet; de øvrige Stemmer maatte Sangeren selv gætte sig til af det som oftest meget forblommet affattede Motto, der tjente Temaet som Overskrift. Et saadant Motto kaldtes Kanon (se ovf.), d. e. Rettesnor, fordi det nemlig meddelte Sangeren, hvorledes han skulde bære sig ad for at finde Følgestemmen. En Kanon betød altsaa hos de gamle noget ganske andet end hos os; man forstod ved den ikke Musikstykket, men Forskriften: Nøglen til Gaadens Løsning [1]). Mangen en Gang kunde man rigtignok behøve en Nøgle for igen at lukke denne Nøgle op, saa gemt ligger Betydningen. Stod der f. Eks.: „Langsomt sniger min Følgesvend sig efter mig“, var Meningen, at Følgestemmen skulde synge Temaet dobbelt saa langsomt, som det stod noteret. Lød Forskriften „Skrig uden Ophør“, skulde alle Pavser i Temaet udelades. Læste man „Hvo som følger mig, skal ikke vandre i Mørke“, skulde man heraf gætte sig til, at alle sorte Noder i det noterede Tema skulde udelades i Følgestemmen. Skulde Temaet i Følgestemmen synges baglæns, benyttede man som Overskrift jævnligt Vers eller Sætninger, der læste forfra eller bagfra gave samme Ordlyd som f. Eks.: „Signa te signa, temere, me tangis et angis“ [2]).

Skønt al denne Musik mere synes at være udsprungen af skarpsindig Tænkning end af Inspiration, er der dog intet Spørgsmaal om, at den som Overgangsstadium har gavnet den musikalske Udvikling. Havde til en Begyndelse Nederlænderne ikke i Aarhundreder haft Lejlighed til at tumle med disse knudrede Opgaver, vilde Harmonien næppe allerede ved Palæstrina's Tid have opnaaet den klassiske Renhed og naturlige Velklang, der som bekendt præger den i denne den katolske Kirkemusiks Glansperiode. At de saakaldte „Kunster“ for øvrigt ogsaa kunne være mere end det blotte Spilfægteri, har fremfor alle andre Bach bevist i sine herlige In-

[1]) Den kanoniske Sats, ɔ: vor Kanon, kaldtes hos de gamle Fuga (d. e. Flugt, fordi den ene Stemme bestandig synes at flygte for den anden). Med den moderne fri Bach'ske Fuga har denne Fuga intet andet tilfælles end Navnet. Mens Følgestemmen i den nederlandske Fuga i sine Intervaller helt igennem viser en tro Efterligning af den anførende Stemme, tillader den moderne Fuga ikke alene en hyppig Indfletning af fri Mellemspil, men giver ogsaa i Henseende til selve Temaets Behandlingsmaade Komponistens Fantasi et friere Spillerum.

[2]) Begyndes altsaa fra det sidste Bogstav *s*, og fortsættes saa baglæns *i g n a* etc.

strumentalfugaer. i hvilke „Kunsterne“ jo spille en endog meget fremtrædende Rolle.

Laa Okeghem's Betydning end fornemligst i hans mesterlige Behandling af den kontrapunktiske Sats, saa forstod han dog ogsaa at skrive Musik. der virkede ved simpel Velklang. Hans Harmonier ere gennemgaaende baade fyldigere og klangfuldere end Dufay's;

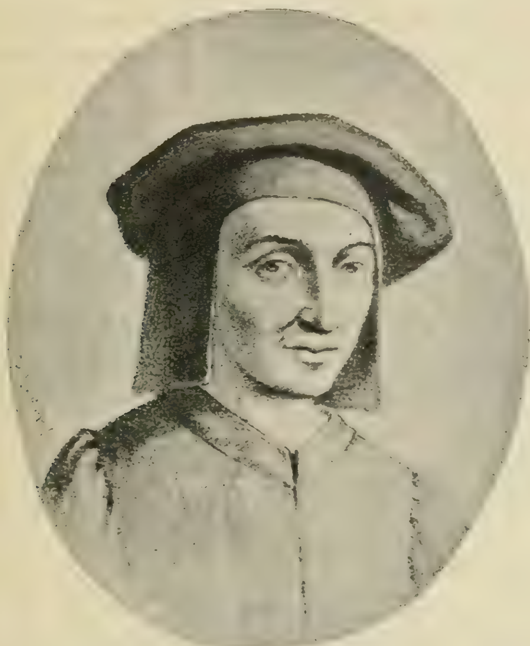


Fig 27. Josquin de Près.

ikke faa af hans verdslige Smaasange kunne endnu høres med ublandet Fornøjelse.

Den nederlandske Musik opnaaede ved Okeghem's Tid at blive evropæisk berømt. Var en Musiker saa heldig at kunne nævne Nederlandene som sit Hjemsted. stode Dørene ham ved denne Tid aabne overalt. Endogsaa det pavelige Kapel i Rom var saa godt som udelukkende sammensat af indfødte Nederlændere. Blandt disse træffes ogsaa Josquin de Près. Okeghem's store Elev og Efterfølger.

Havde man givet Okeghem Navn af Kontrapunktets Patriark. saa gav man hans Elev det endnu ærefuldere Tilnavn: Musikkens Fyrste.

Josquin formodes at være født i Condé omkring Aaret 1445, og kom tidlig til Rom for som Sanger at indtræde i det pavelige Kapel. 1480 træffes han som den allerede vidt berømte Mester ved Lorenzo il Magnifico's Hof i Florens; ti Aar senere genfindes han i Frankrig som Medlem af Ludvig den 12tes Kapel. Forskellige Anekdoter tyde paa, at der mellem den franske Monark og hans Musiker har bestaaet et for den Tid ualmindelig fortroligt Forhold, og at Kongen af Josquin har taalt mangen en Spøg, som fremført af en anden sandsynligvis vilde være bleven optaget mindre naadigt.

Kongen havde engang givet Josquin Løfte om et Prebende, men havde siden glemt det. For at minde sin Herre om Sagen komponerede Josquin nu en Motette over et Citat af den 119de Psalme: „Kom Ordet til Din Tjener i Hu, efterdi Du lod mig haabe". Motetten indledes med en Kanon mellem Bas og Tenor, der følge saa tæt paa hinanden, at man uvilkaarligt mindes om to Supplikanter, af hvilke den ene ikke vil lade den anden komme til Orde:

Me - mor e - sto ver - bi tu - i ser - vo tu - o in quo
Me - mor e - sto ver - bi tu - i ser - vo tu - o in
mi - hi spem de - - di - - sti. Me - mor e - sto
quo mi - hi spem de - di - sti. Me - mor e - etc.

Glareanus fortæller, at Josquin, da Kongen ikke kunde eller vilde forstaa Hentydningen, søgte at røre ham med en anden Motette over Ordene: „Jeg har ingen Del i de dødeliges Goder" og herved endelig opnaaede, hvad han ønskede. Som Tak lod Josquin nu følge en tredje Motette, som desværre siden er gaaet tabt. Ordene løde: „Herre, Du har vist Din Tjener en Velgerning". I musikalsk Værdi skal denne Motette have staaet betydeligt under de to andre.

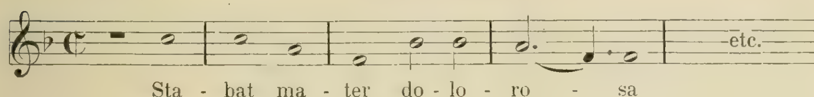
Hvor længe Josquin har opholdt sig i Frankrig vides ikke med Vished. Senere synes han en Tid lang at have staaet i Tjeneste

hos Kejser Maximilian, men henimod Slutningen af sit Liv genfindes han i sin Fødeby Condé, hvor han skal være død d. 27nde August 1521.

Josquin de Près er den første Nederlænder, der gør Indtryk af at have været et Geni. Man føler gennem hans Musik bestemt, at Kunsten i det mindste for ham har været mere end en blot Tankeøvelse. Der er i hans Musik ofte en Dybde og Inderlighed, som forgæves kan søges hos de ældre Mestre af den nederlandske Skole. Selv de enkelte Stemmer i hans Polyfoni vise hyppigt en saa musikalsk følt udtryksfuld Melodi, at man ved at høre dem studser og tror sig hensat i en langt senere Tid:

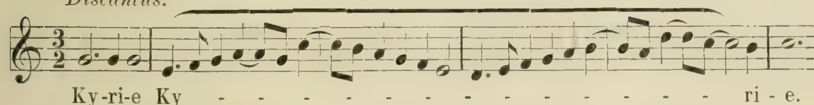
Eks.: **Stabat mater.**

Discantus.



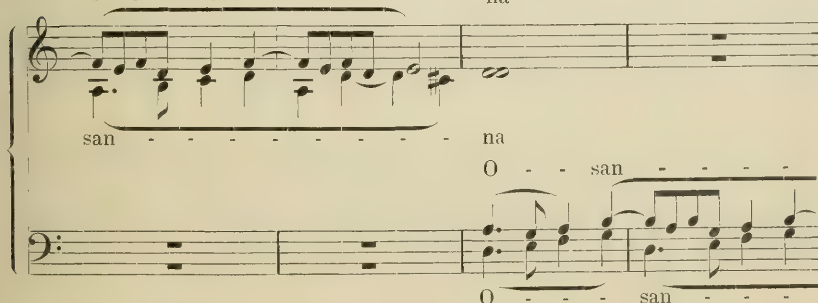
Missa: Pange lingua: Kyrie.

Discantus.



Sammesteds: **Osanna.**





O - - - san - - - - - - - na

O - san - - - - - - - na

- - - - na O - - - san - - - - - na

- - - - na O - san - - - - - - - - na

etc.

Momentvis kan man endogsaa hos Josquin træffe paa en for hans Tid overraskende og aabenbart ikke tilfældig Overensstemmelse mellem Ord og Toner, som f. Eks. i Bodspsalmen: „Deus in nomine tuo salvum me fac“, hvor Josquin ved Ordene: „Salvum me fac“ henimod Fermaten (se ndf. NB.), under hvilken de tre af de fire Stemmer finde Hvile i en langt udtonende Slutningsakkord, lader Alten sætte ind med et imod Sopranen skarpt dissonerende uforberedt Forudhold, der klinger efter som et sidste indtrængende Angstraab om Frelse:

Psalmus LIII.

NB.

De - us in no-mi-ne tu - o sal - - vum me fac.

De - us in no-mi-ne tu - o sal - - - - - - - vum me fac.

De - us in no-mi-ne tu - o sal - vum me - - - fac.

De - us in no-mi-ne tu - o sal - - vum me fac.

Gælder det for Josquin at frembringe en højtidelig Virkning, betænker han sig ikke engang paa at lægge alt det polyfone Væsen til Side for alene at virke ved simple Harmonifølger:

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to. Et

Et in - car - na - tus est

etc.

Et in - car - na - tus est

Et in - car - na - tus est

Ma - ri - - a vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est.

Denne simple Stil er altsaa ingenlunde, saaledes som det i Almindelighed antages, opfundet og indført af Palæstrina; det er aabenbart Josquin, der i dette som i saa meget andet har været den ledende Stjerne paa den store Mesters Vej. Man kan slaa op i Josquin's Værker, hvor man vil, overalt vil man opdage Træk, der hæve ham højt baade over sine Forgængere og Samtidige. At Josquin, saaledes som den ovenfor anførte Kanon viser det, tillige var et Barn af sin Tid, ligger jo i Sagens Natur. „Kunsterne" tilhørte nu engang hans Tid, og det maa ikke forglemmes, at Kontrapunktets Patriark, Johannes Okeghem, havde været Josquin's Lærer. Men selv om hans Musik ogsaa i meget kan forekomme Nutiden bunden og ufri, er det dog forstaaeligt, at den, sammenlignet med de ældre Mestres Frembringelser, maatte forekomme hans Samtid „fri og yndefuld som Finkens Sang", saaledes som Luther karakteriserer den. „Josquin er Nodernes Mester", siger den store Reformator et andet Sted, „de maa gøre, som han vil det; andre Mestre maa derimod gøre det saaledes, som Noderne ville have det."

Som Elever af Okeghem kan foruden Josquin nævnes Pierre de la Rue, Antonius Brumel, Alexander Agricola, Loyset Compère, Verbonnet m. fl. Josquin's Samtidige var ogsaa Eleazar Genet.

Af Josquins Elever og nærmeste Efterfølgere maa allerførst nævnes Nicolaus Gombert fra Brügge (født imod Slutningen af det 15de Aarh., død omkring Aar 1560), dernæst Johann Mouton, Jachet Berghem, Giacomo Arcadelt, Adrian Petit Coclicus[1]), Benedict Ducis, endvidere af Franskmænd Clement Jannequin, Certon, Claudin Sermisy m. fl.

Interessant er det hos flere af Josquin's Elever at finde Forsøg i Retning af den saakaldte „Programmusik", en Genre, som nu igen er højt i Mode og i Regelen, men fejlagtigt, antages som ejendommelig for det 19de Aarhundrede. Meget yndede var i det 16de Aarhundrede især Slagbillederne. Ligesom Beethoven og Weber i deres stort anlagte Slagkompositioner[2]) have efterladt musikalske Minder om den tyske Frihedskrig ved dette Aarhundredes Begyndelse, saaledes skrev Jannequin, til Minde om Franskmændenes Sejr over Schweitzerne ved Marignano 1515, et Slagstykke, i hvilket han alene ved Hjælp af Sangstemmer gengiver baade Kommandoraab, Trompetsignaler, Musketild og Sabelklirren. I samme Smag er Jannequin's Motette over „Les cris de Paris", til hvilken Motiverne ere hentede fra de Raab, med hvilke Gadesælgerne i Paris falbyde deres Varer. — Ogsaa Gombert forsøgte sig med Held som musikalsk Genremaler; han viser sig i sin „Fuglemotette" tilmed som en smagfuldere Humorist end Jannequin, hvis Humor i Regelen er af en temmelig drastisk Art.

En ikke uvæsentlig Del af sin Berømmelse skyldte Josquin uden Tvivl den Omstændighed, at Nodetrykket med bevægelige Metaltyper netop kom op ved hans Tid og i saa væsentlig en Grad fremmede Udbredelsen af hans Kompositioner. For at faa deres Arbejder mangfoldiggjorte havde Komponisterne hidtil dels hjulpet sig med det ubekvemme plumpe Trætavletryk, ved hvilket hele Musiknummeret var bleven skaaret groft ud i Træ og saa aftrykket, dels med at skrive alt af. Den sidstnævnte Fremgangsmaade førte til det smukkeste men rigtignok ogsaa til det kostbareste Resultat: for det første fordi Datidens Nodebøger vare af et saa kolossalt stort Format (se ndf.), for det andet fordi disses Udstyrelse gjorde Krav paa saa vidt forgrenet en Arbejdskraft. Da man jo i de Tider ikke ejede færdigt Nodepapir, maatte Bogen nemlig efter at være indbunden først vandre til Linioren, der ridsede Linierne ind i Pergamentbladene; derpaa kom den til Kopisten, som fyldte Linierne ud med Noder, og sluttelig lagde Kaligrafen sidste Haand paa Værket ved at pynte det hele sirligt op med Initialer og Randforsiringer (se Bilag: Blad af en Koralbog i Florens Domkirke). En Kopi af et større Musikværk var derfor en saa stor Kostbarhed, at endogsaa Domkapitlerne sjældent ejede mere end et enkelt Eksemplar; dette blev ved Musikopførelserne anbragt paa en høj Pult, omkring hvilken de syngende stillede sig i Kreds og sang (se Fig. 28). Paa denne Maade kan man ogsaa forklare sig de gamle Nodebøgers paafaldende store Format: for at kunne ses paa Afstand maatte Noderne males tommehøje; en Nodeside kom følgelig til at dække over et ret anseligt Fladerum.

Den første, der fandt paa at trykke Noder med bevægelige Typer, var Ottavio Petrucci, en Bogtrykker fra Fossembrone i Kirkestaten. Det var

[1]) Opholdt sig fra 1556—63 i Danmark som Sanger i Kristian den 3dies Kapel. (Se V. C. Ravn: Musikforeningens Festskrift 1886, I. Del).

[2]) Beethoven: „Vittoriaslaget", Symfoni til Forherligelse af Wellingtons Sejr ved Vittoria (komp. 1813). Weber: „Kampf u. Sieg", Kantate til Minde om Wellington's og Blücher's Sejr ved Waterloo (komp. 1815).



BLAD FRA EN KORALBOG I FLORENS DOMKIRKE, c. 1500.

Efter en Kopi af PIETRO KROHN. Tilh. Kunstakademiets Bibliotek.

F. HENDRIKSENS REPR. ATL. THIELES BOGTRYKKERI.

de løse Bogstavtyper, der bragte ham paa Ideen, og da denne viste sig at være baade praktisk og udførlig, udsendte Petrucci allerede 1502 fra sit ny oprettede Nodetrykkeri i Venedig sit første Tryk, der fornemligst indeholdt Kompositioner af Josquin og hurtigt efterfulgtes af en hel Række større Værker af andre Mestre. Petruccis Opfindelse blev til stor Gavn for alle Komponister, men især for de netop ved denne Tid florerende Nederlændere. Gennem Nodetrykket spredtes deres Arbejder nu straks ud over hele Evropa, mens de før i Afskrifter kun vare naaede langsomt frem og derfor havde holdt sig inden for en dog altid stærkt begrænset Kreds af Musikvenner. Den eneste, der ikke fik Glæde af Sagen, synes at have været Petrucci selv. Allerede i Aaret 1513 solgte han sit Privilegium og trak sig fra Venedig tilbage til sin Fødeby, hvor han skal være død i Fattigdom og Elendighed. Imidlertid droge andre Nytte af hans Opfindelse.



Fig. 28. Sangerkor.
Af en gammel Bibel (circa 1500).

Det varede ikke længe, før der baade i Italien, i Frankrig og i Nederlandene oprettedes en Mangfoldighed af Nodetrykkerier, der kappedes om at aftrykke og udsprede de berømte Mestres Frembringelser.

Kunde Nederlandene i det 15de—16de Aarhundrede end gøre sig til af at levere Evropa det ulige største Procenttal af begavede Komponister, saa gaves der dog samtidig ogsaa i andre Lande Tonekunstnere, der med Held plejede den polyfone Musik. Dufay's samtidige var saaledes Englænderen John Dunstable. Der er dog ingen Tvivl om, at han endnu har haft Forløbere, og at man i England omtrent lige saa tidligt som i Frankrig har plejet den flerstemmige Sats. Et Bevis derfor har man i en Kanon, der findes i Britisk Museum i London, og som

skriver sig allerede fra det 13de Aarhundrede [1]). I Lighed med de nederlandske Fugaer er den kun noteret som én Stemme, der omskrevet i moderne forkortede Nodeværdier ser saaledes ud:

(Noteret for Tenor).

Su - mer is i - co - men in (engelsk Foraarssang).
Per - spi - ce Chri - sti - co - la (kirkelig Tekst).

Sing

cuc cu!

Den afsynges paa samme Maade som vor noksom bekendte „Mester Jakob“: Naar første Stemme (der er i alt fire) har sunget de fire begyndende Takter: „Summer is a coming in“. falder anden Stemme ind med samme Melodigang; imens synger første Stemme videre. Er anden Stemme til Ende med de fire første Takter, falder tredie Stemme ind o. s. fr., indtil alle fire Stemmer ere i Virksomhed. Den ene Stemme er altsaa bestandig fire Takter bag efter den anden. Har første Stemme bragt hele Satsen til Ende, begynder den igen forfra, og det hele kan saaledes spindes ud i det uendelige. For at gøre Kunststykket større har den anonyme Komponist til denne firstemmige Kanon endnu føjet et tostemmigt Akkompagnement, der synges af to Basstemmer og kun bestaar af de fire her følgende Takter, der gentages uafbrudt, alt imens Kanon'en gaar sin Gang:

[1]) Dommer: Handbuch der Musikgeschichte. Riemann: Katechismus der Musikgeschichte.

Man har her fra det 13de Aarhundrede en seksstemmig Sats, som allerede forudsætter en betydelig Øvelse i den Kunst „ud af én Stemme at udvikle flere“ [1]), en Kunst, som ellers i Regelen antages for først at være opfunden af Nederlænderne i det 15de Aarhundrede.

Om Dunstable foreligger der kun meget ufuldstændige Oplysninger. I et Digt af Martin le Franc nævnes han under ét med Dufay og Binchois som en af sin Tids Berømtheder. Hvad hans Musik angaar ved man kun Besked om nogle enkelte trestemmige Chansons, som findes opbevarede i et Haandskrift i Vatikanets Bibliotek. Af disse er dog hidtil kun en enkelt bleven offentlig bekendt. Den findes under Titelen: „O rosa bella“ i anden Del af Ambros' Musikhistorie, og minder i sine melodiske Vendinger om de samtidige nederlandske Chansons af Dufay og Binchois. Dunstable's Død falder i Tiden mellem 1453 og 58.

Heller ikke den tyske Musik stod i kvalitativ Henseende paa nogen Maade tilbage for den nederlandske. De ældste tyske Kontrapunktister, saasom Heinrich Fink, Stephan Mahu m. fl., vare omtrent jævnaldrende med Dufay og kunde i et og alt maale sig med ham og andre samtidige Berømtheder i Nederlandene. I Retning af det melodiske overflyve disse Tyskere endog langt deres nederlandske Kunstfæller.

I det allernøjeste Forhold til den ældste tyske Kunstmusik staar ogsaa Heinrich Isaak, der ganske vist af Fødsel var Nederlænder, men gennem sit langvarige Ophold i Tyskland, og først og fremmest gennem sine af den tyske nationale Folketone stærkt prægede flerstemmige „Lieder“, efterhaanden har faaet Hævd som national tysk Komponist.

Paa tilsvarende Maade blev som bekendt siden den tysk fodte Georg Friedrich Händel ikke uden en vis Ret annekteret af England, Christoph Willibald Gluck af Frankrig.

Heinrick Isaak er født circa 1440 og døde omkring 1519. Som ung opholdt han sig en Tid lang ved den kunstelskende Lorenzo il Magnifico's Hof i Florens, siden kom han til Østrig, hvor han med sin betydelige Begavelse svang sig op til at blive en af Spidserne i Kejser Maximilian den 1stes berømte Kapel.

[1]) Glareanus: Dodekachordon. Basel, 1547.

Lied (Brudstykke).

(1ste Del.) Heinrich Isaac.

Sopran. Mein Freud' al - lein - - - - in
Alt. Mein Freud' al - lein - - - - - - - -
Tenor. Mein Freud' al - lein - - -
Bas. Mein Freud' al - - - lein in

al-ler Welt - - - - - - - - - - - , mein Trost zu
in al-ler Welt - - - - . mein Trost zu al-len
in al - - - - - - ler Welt - - - , mein
al-ler Welt, mein Trost zu al - len Stun - den - - - - - - .

al - len Stun - - - - - - - - - - - - - - den!
Stun - - - den, mein Trost zu al - len Stun - den!
Trost zu al - len Stun - - - - - - - - - den!
Stun - den. Stun - - - - den. o. s. v.

Ligesom Okeghem's Kunststil fuldkommengøres med hans Elev Josquin, saaledes optræder Isaac's Kunst foryngel og yderligere forskønnet hos hans Elev Ludvig Senfl, hvis flerstemmige tyske Lieder ubetinget høre til de allerværdifuldeste Minder, Tyskland endnu har tilbage fra denne sin ældste musikalske Kunstperiode.

Ludvig Senfl var ifølge Minervius født i Basel, ifølge Glareanus i Zürich. Hans Fødselsaar er ubekendt, men sættes i Regelen til Halvfemserne i det 15de Aarhundrede. Sin første Musikundervisning modtog han som Dreng i sin Fødeby; siden fik han Ansættelse i Kejser Maximilian den 1stes Kapel og blev ved denne Lejlighed Heinrich Isaac's Elev. Da Kejseren var død, traadte Senfl først i Tjeneste hos Hertug Wilhelm den 4de, senere hos Albert den 5te af Bayern. Naar han er død, ved man ikke med Vished, men i Aaret 1556 omtales han i Fortalen til Forster's „Liedersammlung" som: „Hr. Ludwig Senfl seliger"; muligvis er han altsaa død omkring Aaret 1555.

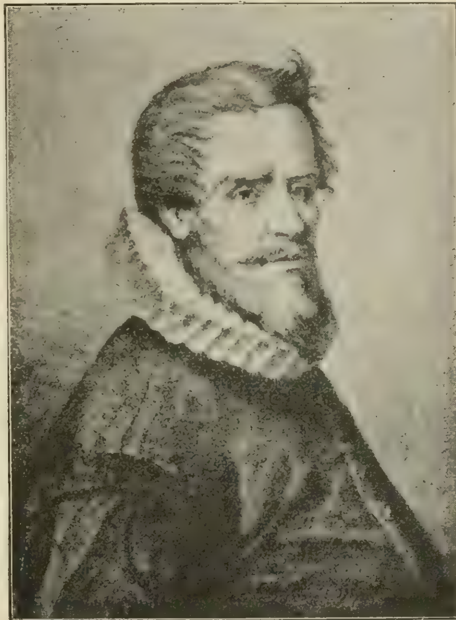


Fig. 29. Ludvig Senfl.

Som Komponist følger Senfl ligesom Isaac to Retninger, paa den ene Side plejer han Kirkemusikken, paa den anden den verdslige „Lied" [1]).

Som Kirkekomponist optræder Senfl selvstændigst som Bearbejder af de protestantiske Kirkemelodier. Han blev paa dette Omraade en Vejviser for alle de protestantiske Kirkekomponister lige ned til Bach's Tid.

[1]) Det samme gælder for øvrigt ogsaa de fleste andre tyske Mestre fra samme Tid, som f. Eks. ovennævnte Heinrich Fink og Stephan Mahu samt den noget yngre Arnold von Bruck.

En varm Beundrer havde han i sin Ven Morten Luther, der aldrig kunde høre sig mæt paa de Senfl'ske Koralmotetter og ikke kendte nogen større Fornøjelse end sammen med musikalske Venner at dyrke Senfl's Musik. Et Kunstværk i Motettestilen skabte Senfl især i sin Bearbejdelse af den gamle Paaskesang: „Christ ist erstanden". Den oprindelige, ældgamle Melodi findes der sammenflettet med to andre over samme Tekst, og omkring disse tre Melodier er der saa igen vævet et kunstnerisk Net af tre selvstændigt førte Stemmer.

Ogsaa i sine tyske Lieder faar Senfl Anledning til at vise sin Dygtighed i den polyfone Skrivemaade; mest Opmærksomhed vækker dog her hans Evne til altid at kunne give sin Musik Farve efter den underlagte Tekst. Han optræder i sine flerstemmige tyske Lieder snart som Humorist, snart som Elegiker og er blandt de ældre Komponister en af de faa, der endnu kan finde Forstaaelse hos et moderne Publikum [1]).

Skønt Senfl var Luthers personlige Ven, og skønt hans Koralmotetter gennem denne umiddelbart fandt Vej ind i den lutherske Kirke, fik han, som var Katolik, dog ikke, saaledes som nogle have formodet, virksom Andel i Luthers Ordning af den evangeliske Kirkesang. Det var Johannes Walther, som i denne Sag var Luther's musikalske Raadgiver, og i Forening med den wittenbergske Sangmester Conrad Rupff hjalp ham med at ordne Messen i den ny Kirke.

Johannes Walther var Magister i Filosofi, men virkede, før han 1524 kaldtes til Wittenberg, som Musiker ved Frederik den Vises Hof i Torgau. Siden blev han Kapelmester ved det kursaksiske Hof i Dresden. Hans Dødsaar er ubekendt; man ved kun, at han endnu var i Live i Aaret 1566.

En Sag, som ganske særlig laa Luther paa Hjerte, var at skaffe Menigheden virksom Andel i Kirkesangen. Hans Bestræbelser gik derfor allerførst ud paa at skabe en Menighedssang i Modersmaalet. Menigheden havde hidtil kun rent undtagelsesvis ved høje Fester haft Tilladelse til at blande enkelte aandelige Sange i Modersmaalet ind imellem de af Sangerkoret foredragne latinske Hymner. Nu skulde tværtimod den i Modersmaalet affattede Menighedssang stilles i første, Kunstsangen i anden Række.

For at faa Stof til en protestantisk Menighedssang greb Luther til de gamle latinske Kirkehymner, til de ældre tyske aandelige Sange, og til Folkesangen og de verdslige Sangmelodier.

[1]) Dette har man ogsaa haft Bevis for her hjemme, hvor de Senfl'ske „Lieder" gentagne Gange under Bifald ere blevne bragte til Opførelse ved Cæcilieforeningens Koncerter.

Af disse maatte først og fremmest de latinske Hymner undergaa en grundig Omarbejdelse. Til en Begyndelse maatte Teksten oversættes, omdigtes og tilpasses den ny Kirkes Anskuelser. Dernæst blev ogsaa Melodien delvis omarbejdet for at blive tjenlig til Menighedsbrug. Tonegangen blev ganske vist nogenlunde bibeholdt; det var især Rytmen, man mente at maatte forandre. Den gregorianske Korals fri, ubundne Rytme (se ovf. 1ste Kap.) maatte vige for den tyske Folkemelodis letfattelige, mere periodiske rytmiske Form, der dog væsentlig afveg fra den Form, som nu benyttes i Koralen. I Nutiden er jo som bekendt Koralens Rytme ensformig og regelmæssig. Noderne ere paa det nærmeste lige lange, og Takten er i Regelen: 𝄴 eller 𝄵. Det 16de Aarhundredes Koralrytmik var ganske anderledes bevægelig og afvekslende. Ligesom i Folkesangen og den gamle Minnesang (se ovf. 3die Kap.) veksler Takten hyppigt, og der optræder jævnligt Synkoper.

Koralen: „Nu hviler Mark og Enge"

i gammel og i moderne Opfattelse.

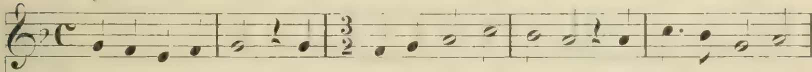
Original Syngemaade.



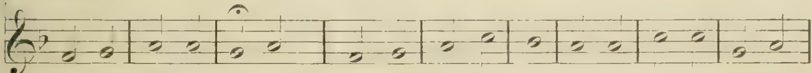
Moderne Syngemaade.



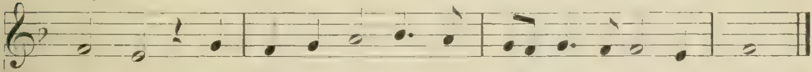
Orig.



Mod.



Orig.



Mod.



De Forsøg, der i den nyere Tid, baade i Udlandet og her hjemme (Organist Laub), ske for at genindføre den rytmiske Koralsang, møde især i Musikerkredsene en Del Uvillie. En bestemt Mening om denne Sag vil man først kunne danne sig efterhaanden: alt nyt fordrer Tid til at sætte sig fast, og den rytmiske Koral er Nutiden en saa ubekendt Fremtoning, at der absolut maa hengaa nogen Tid, før Menigheden har levet sig ind i den og fuldstændigt har gjort den til sin Ejendom.

Af Salmer, som endnu ere i Brug, have følgende deres Oprindelse fra gamle latinske Hymner: 1) „Nun komm, der Heiden Heiland“ (dansk: „Hedningsstammers Frelsermand“, se Laub 48 Kirkemelodier), oprindelig latinsk Tekst: „Veni redemptor gentium“. 2) „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ (dansk: „Alene Gud i Himmerig“), oprindelig et latinsk Gloria, som benyttedes ved Paaskefesten. 3) „Komm Gott Schöpfer, heil'ger Geist“ (dansk: „Kom Gud Skaber, o Helligaand“) oprindelig: „Veni creator spiritus“. 4) Christum wir sollen loben schon“ (dansk: Kristus vi skulle love nu“), oprindelig: „A solis ortus“ m. fl. Af ældre tyske aandelige Sange optoges bl. a. den ældgamle Paaskesang „Christ ist erstanden“, dernæst „Gelobet seist du Jesu Christ“ (dansk: „Lovet være du Herre Krist“); „Nun bitten wir den heil'gen Geist (dansk: „Nu bede vi den Helligaand“); „Komm heil'ger Geist, Herr Gott“ (dansk: Kom Helligaand, Gud Herre from“) o. s. fr. Af verdslige Melodier, som efterhaanden optoges i den lutherske Kirkesang, maa allerførst nævnes Heinrich Isaac's Vandrevise „Insbruck ich muss dich lassen“, der som Salme blev omskrevet til „O Welt ich muss dich lassen“ eller „Nun ruhen alle Wälder“ (dansk: „Nu hviler Mark og Enge“, se ovf.); dernæst Hans Leo Hasler's Lied „Mein Gemüth ist mir verwirret“, som blev til „Befiehl Du Deine Wege“ (dansk: Befal Du Dine Veje“ eller „Mig hjertelig nu længes“); fremdeles „Wie schön leuchten die Äugelein“ (rimeligvis en Folkemelodi), som blev til „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (dansk: „Af Højheden oprunden er“) o. s. fr.

Den første kendte trykte Samling af evangeliske Kirkesange er Johannes Walther's *„Geystliches gesangk Buchleyn“*, der udkom 1524 og i sin første Udgave indeholdt 38 tyske og 5 latinske, i sin 4de og sidste (1551) derimod 78 tyske og 47 latinske Salmer. Alle Melodierne optræde i dette Værk i flerstemmig kontrapunktisk Bearbejdelse; det drejer sig altsaa her ikke om en Sangbog for Menigheden; langt mere peger Indholdets Art hen paa det i Sangkunsten oplærte Sangerkor. Ved Siden af den énstemmige Menighedssang spillede Kunstmusikken nemlig i den ældre protestantiske Kirke endnu en betydelig Rolle. Alle protestantiske Sangbøger udkom fra Aaret 1524 at regne i to Skikkelser: i den ene Form indeholdt de kun Melodi og Tekst og vare altsaa alene beregnede paa Menigheden; i den anden forefandtes de samme Melodier i flerstemmig Bearbejdelse til Brug for Koret. Den flerstemmige Udsættelse er hos Walther endog holdt saa lidet populær, at Melodien kun i ganske enkelte Tilfælde er anbragt i Overstemmen. Det var først i den anden Halvdel af det 16de Aarhundrede, at Komponisterne af Hensyn til Lægfolk indrettede deres Koralbearbejdelser paa en saadan Maade, at Melodien ved at henlægges i Overstemmen blev hørlig og forstaaelig for hver Mand.

Det første afgørende Skridt hen imod en Simplificering af den flerstemmige Kirkesang skete egentlig i den fransk-reformerte Kirke.

Clement Marot satte i Aaret 1542 tredive af Davids-Salmerne om i franske Vers. De bleve satte i Forbindelse med gængse verdslige Melodier og vandt hurtigt Bifald, især ved det franske Hof. I Aaret 1552 føjede Theodor Beza, en Adelsmand, der paa Grund af sine kætterske Anskuelser var forjaget fra Paris til Genf, flere Salmer til Marot's, og hele Samlingen blev derefter taget i Brug i den kalvinistiske Kirke. 1562 udkom den i Trykken. Tre Aar senere foretog Claude Goudimel, Palæstrina's Lærer, en firstemmig Bearbejdelse af de til Marot-Beza's Psalter benyttede Melodier. Melodien lagde han, ligesom de tyske Salmeudsættere, i Tenoren, men Stemmebygningen, der gennemgaaende holdt sig til Kontrapunktets første og simpleste Art, Node imod Node, var saa klar og gennemsigtig, at Hovedstemmen overalt klang tydeligt igennem. Da den juridiske Professor Ambrosius Lobwasser i Kønigsberg samme Aar foretog en tysk Oversættelse af Marot's og Beza's Salmer, fandt Goudimels Salmeudsættelser sammen med den straks ogsaa Vejen til Tyskland, hvor de fik stor Udbredelse og snart ogsaa kom til at virke afklarende ind paa Tyskernes Skrivemaade[1]).

Et vigtigt Skridt fremad gjorde den würtembergske Hofpræst Lucas Osiander i Aaret 1586 ved omsider i sine „50 geistliche Lieder“ helt igennem at anbringe Melodien i Overstemmen. Det var ene og alene Hensynet til Menigmand, der bragte ham paa denne Tanke. „Jeg ved vel,“ skriver han i Fortalen, „at Komponisterne ellers i Almindelighed henlægge Koralen i Tenoren. Gør man dette, er det imidlertid ikke godt at skelne den fra de andre Stemmer; den simple Mand kan ikke høre, hvad det er for en Salme, som bliver sungen, og kan derfor ikke synge med. Jeg har lagt Koralen i Diskanten, for at den kan være kendelig og kan synges med af Menigmand.“ Fortalen til Osianders „Geistliche Lieder“ er i sin Helhed et vigtigt Dokument i den evangeliske Kirkesangs Historie. Den oplyser, at der indtil denne Tid ikke har bestaaet nogen umiddelbar Samvirken mellem Menigheden og Sangerkoret. Menigheden sang Salmemelodierne énstemmigt, under Ledelse af Kantoren; Sangerkoret udførte vekselvis med Menighedssangen og delvis støttet af Orgelet, som ogsaa anvendtes til For- og Mellemspil, den figurerede kunstigt bearbejdede Koral. Osiander's Bestræbelser gik

[1]) Senere bleve Melodierne til Marot-Beza's Psalter paany bearbejdede af Claudin Lejeune. Ogsaa disse Salmebearbejdelser, som vare i Stil med Goudimel's, bleve meget brugte.

Vor Gud han er saa fast en Borg.

Bearbejdet af Joh. Walther 1530.

(Melodien ligger i Tenoren.)

Sopr. I. Ein fe - ste burgk ist vn - - ser

Alt. II. Er hilft vns frey aus al - ler not - - -

Ten. I. Ein fe - ste burgk ist vn - - ser

Bas. II. Er hilft vns frey aus al - - ler

got, ein gu - te wehr vnd waf - - fen.

- - - - - - . die vns jetzt hat be-trof - fen.

got. ein gu - te wehr vnd waf - - - - fen.

not, die vns jetzt hat be - trof - - - fen.

o. s. v.

Vor Gud han er saa fast en Borg.

Bearbejdet af Lucas Osiander 1586.

(Melodien ligger i Overstemmen.)

o. s. v.

først og fremmest ud paa at tilvejebringe en Sammensmeltning af Menighedssangen med Koret. Han formaner Korsangerne til i Takt og Tempo at rette sig efter Menigheden og anmoder de Sangere, som føre Understemmerne, om ikke at synge altfor stærkt i, for at Koralen overalt kan klinge tydeligt igennem. Osianders Ide vandt almindelig Tilslutning. I alle protestantiske Sangbøger har fra nu af Melodien Plads i den øverste Stemme, og de ledsagende Stemmer rette sig i Rytmen saa nær som muligt efter den.

Komponisterne vare hidtil nærmest kun optraadte som Bearbejdere (Udsættere) af Kirkens Melodier; disses Opfindere havde i de fleste Tilfælde været musikbegavede Dilettanter af Folkets Midte. Da nu Menighedssangen blev forbundet med Sangerkoret og herved paa en vis Maade gik op i Kunstsangen, forandrede Forholdet sig. Komponisterne begynde fra nu af ogsaa at befatte sig med Kirkens Melodier. Den Forskel, som i den ældre protestantiske Kirke var bleven gjort mellem Melodiopfinderen og Melodiudsætteren, er omsider udslettet, og hermed indledes først egentlig den evangeliske Kirkesangs store Periode. Denne Periode falder i Slutningen af det 16de og omkring Begyndelsen af det 17de Aarhundrede, og skyldes fremfor alle andre tre Mestre, nemlig Hans Leo Hasler (f. i Nürnberg i Aaret 1564, død i Frankfurt a. M. 1612), Johannes Eccard (f. i Mühlhausen 1553, død i Berlin 1611) og Michael Prætorius (f. i Creuzberg i Thüringen 1571, død i Wolfenbüttel 1621). Den protestantiske Koral vinder først egentlig hos dem den af Luther tilstræbte Karakter; den bliver en Sang, der i lige høj Grad tilhører høje og lave, musikforstandige og Lægfolk, ɔ: en Menighedssang i Ordets dybeste og strengeste Betydning. Fremragende er især Michael Prætorius som Bearbejder af de protestantiske Kirkemelodier i denne simple Form. Hans Hovedværk „Musae Sioniae“ indeholder en uvurderlig Samling af smukke Koralbearbejdelser.

Kom Sangerkoret end i den harmonisk simpelt udstyrede Koral efter denne Tid i et Slags Afhængighedsforhold til Menigheden (se ovf. [1]), beholdt det dog sit eget Felt i den polyfone

[1]) Fra Begyndelsen af det 17de Aarhundrede træffes tidt ogsaa Orgelet som Ledsager af Menighedssangen. Denne Ordning blev omsider til en Nødvendighed, da Trediveaarskrigen brød ud og Sangerkorene trindt om op-

Kunstsang, der paa ingen Maade blev indstillet til Fordel for hin. Ogsaa for denne Del af den protestantiske Kirkemusik virkede de tre nævnte Komponister. Som en Mester i den polyfone Skrivemaade fremtræder især Hasler, hvis „Psalmen u. christliche Gesäng mit 4 Stimmen auf die Melodeyen fugweiss componirt“ (1607) have stort musikalsk Værd og endnu 1777 bleve genoptrykte. Som udelukkende bestemte til Udførelse af Sangerkoret fremtræde ogsaa Johannes Eccard's „Preussische Festlieder“, der udgøre

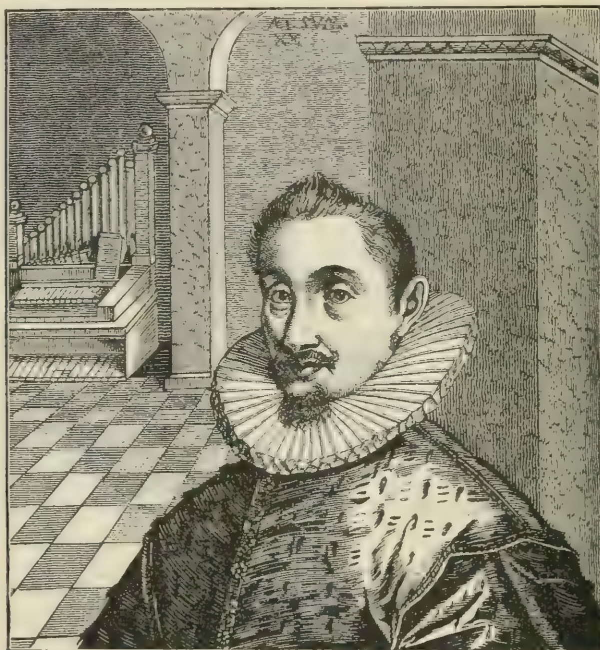


Fig. 30. Hans Leo Hasler.

en Art Mellemting mellem en Motette og en „Lied“ og vare beregnede til Opførelse i Kirken paa høje Helligdage.

Michael Prætorius gaar som Komponist for den kirkelige Kunstsang ganske andre Veje end Hasler og Eccard; han staar paa dette Omraade paa Overgangen til en ny Tidsperiode og vil i Sammenhæng med denne igen komme paa Tale senere.

løstes. I de flerstemmige Sangbøgers Sted træder fra nu af Menighedssangbøger, i hvilke Melodierne ere ledsagede af en for Orgelet beregnet becifret Bas.

Den Luther'ske Kirkesang fik indirekte ogsaa Indflydelse paa den katolske Kirkemusik. Det skyldtes uden Tvivl netop Luthers Reform af Kirkesangen, at de katolske kirkelige Myndigheder ved Midten af det 16de Aarhundrede omsider begyndte at blive til en vis Grad betænkelige med Hensyn til Kirkens Benyttelse af den med Nederlænderne fremkomne kunstige Figuralmusik. Ved Tridentinerkonsiliet forhandledes der i Aaret 1562 endogsaa med stor Iver om, hvorvidt man ikke helt burde afskaffe Brugen af al polyfon Musik ved den katolske Gudstjeneste, et Spørgsmaal, der heldigvis ved Palæstrina's Mellemkomst fik en Løsning, der i alle Henseender maa kaldes lykkelig for den katolske Kirkemusik. Palæstrina blev for Katolikkerne, hvad Bach senere blev for Protestanterne; den katolske Kirkemusik bragtes med ham til en Fuldendthed, den ingen Sinde har kendt hverken før eller siden.

SJETTE KAPITEL.

Den venetianske Skole. Hadrian Willaert. Frottole. Madrigale, Villanelle. Dobbeltkoret. Den ældre og den yngre romerske Skole. Palæstrina. Orlandus Lassus.

For de nederlandske Mestre havde Musikken i Hovedsagen kun bestaaet som absolut Tonekunst. Teksten var i den nederlandske Messe bleven opfattet som en Bisag. Man havde først forfattet Tonestykket, siden havde man lagt Ordene under og havde da ladet disse passe, som de bedst kunde. Det er kun hos Josquin og enkelte af hans Elever, at man momentvis føler en Stræben efter at bringe Musikken i Samklang med Tekstindholdet; som Regel tjente Ordene, i Lighed med Solmisationsstavelserne, kun til at synge ud paa. At det for øvrigt ikke en Gang lykkedes Josquin helt at frigøre sig fra dette Standpunkt, beviser hans gentagne Benyttelse af Kristi Stamtræ som Motettetekt, en Tekst, som af enhver Nutidskomponist uden Betænkning vilde blive erklæret for uanvendelig til musikalsk Behandling.

Det var de norditalienske Komponister, som i det 15de Aarhundrede gjorde det afgørende Skridt for omsider at bringe Ord og Toner til at harmonere med hinanden. Et af Petrucci's allerførste Tryk fremstiller en Række italienske Korsange: Frottoler, der bestemt pege i ovennævnte Retning og alle hidrøre fra indfødte Italienere. Disse Frottoler, der sete fra Kontrapunktikerens Synspunkt ere yderst tarvelige Frembringelser, lægge i formel Henseende en overraskende regelmæssig Periodebygning for Dagen, og, hvad der er Hovedsagen, denne Periodebygning stammer netop ene og alene fra den underlagte metriske Tekst. (Se medfølgende Eksempel paa en venetiansk Frottole).

Frottole.

Paulus Scotus (1508).

Sopran. Fal - la - - ce spe - ran - za che sai dol - -

Alt. Fal - la - - ce spe - ran - za che sai dol - -

Tenor. Fal - la - - - ce speran - za che sai dol - -

Bas. O fal - la - ce spe - ran - za che sai dol - -

ce ogni sten - to e a - mo - ro - - - so tor - men - to

ce og - ni sten - to e a - mo - ro - - so tor - men - to

ce og - ni sten - to e a - mo - ro - - so tor - men - to

ce og - ni sten - to e a - mo - ro - - so tor - men - to

co - mo spes - so in - gan - na chi a te cre - - de.

co - mo spes - so in - gan - na chi a te cre - - de.

co - mo spes - so in - gan - - na chi a te cre - - de.

co - mo spes - so in - gan - - na chi a te cre - - de.

Nederlændernes musikalske Eneherredømme hindrede denne nationale Genre i straks at bryde sig en Bane. Den holdt sig endnu en Tid til en snæver Kreds af indfødte Dilettanter og blev paa Grund af sin tarvelige kontrapunktiske Iklædning dybt foragtet af hele den lærde Musikerstand. Det var først, da en af de *fremmede* Mestre fattede Interesse for denne lille Musikform, at den omsider svang sig op, og hermed ledes den kontrapunktiske Kunst med det samme



Fig. 31. Hadrian Willaert.

ind paa ganske ny Baner. Ved Siden af den *nederlandske* Stil opblomstrer nu hurtigt en mere frigjort *italiensk* Kunststil, der ved nøje at slutte sig til den italienske Kunstpoesi faar en fra den ældre Retning væsentlig afvigende Karakter.

Navnet paa den Nederlænder, der saa dristigt gjorde sig til Talsmand for en Musikgenre, der stod i saa afgjort Modstrid med alle da herskende Kunstprincipper, var *Hadrian Willaert.*

Hadrian Willaert var født i Roulers[1]) i Belgien i Aaret 1490 og døde i Venedig 1562. Ligesom de fleste af sine Landsmænd forlod han tidlig sit Hjemland for at søge Syd paa til Italien, hvor Nederlænderne, som omtalt, netop paa denne Tid vare saare efterspurgte. I første Ojeblik syntes det dog, som om Willaert her ikke skulde have Lykken med sig. Som rimeligt var, gik han allerførst til Rom, hvor hans Landsmænd nu allerede i et helt Aarhundrede havde haft Hævd paa Sangerembederne i det pavelige Kapel, og hvor man skulde mene, at han med sin eminente Begavelse hurtigt maatte kunne skabe sig en Karriere. Men hans Haab blev skuffet. I Rom drejede alt sig kun om Kirken og om Kirkemusikken; de ældre Kirkekomponister, især Josquin, ærede man højt, men de unge havde ondt ved at komme frem. Dette skulde ogsaa Willaert faa at føle. En Dag hørte han i det pavelige Kapel en af sine egne Kompositioner, men fremført under Josquins Navn. Han paatalte Sagen, men opnaaede til sin Krænkelse kun, at Sangerne straks lagde Arbejdet til Side. Som en Komposition af en ung, ukendt Musiker havde det for dem nu mistet sit Værd. Ikke længe efter forlod Willaert Rom og drog andet Steds hen, først til Ferrara, senere til Ungarn. — Imidlertid havde han dog, rimeligvis gennem sine Kompositioner, i Italien vundet sig i det mindste én formaaende Ven. Denne Ven var ingen ringere end Dogen i Venedig. Han befalede i Aaret 1527 Willaert's Ansættelse som Kapelmester ved Markuskirken, en Stilling, der hidtil endnu aldrig havde været beklædt af nogen Udlænding. Skønt Willaert's Valg altsaa rimeligvis i Ojeblikket ikke har været vel set blandt de venetianske Komponister, og skønt han som Følge deraf i Begyndelsen maaske har haft en Del Uvenner iblandt dem, blev Venedig ham dog snart et saa kært Opholdssted, at han besluttede at blive der for Livstid. Fraregnet et à to Besøg, han paa sine gamle Dage aflagde sit Fædrenehjem, forlod han fra nu af ikke mere Lagunernes Stad, hvis hele Liv



Fig. 32. Markuspladsen i Venedig i det 16de Aarhundrede. (Lacroix: Le moyen-âge et la renaissance).

[1]) Van der Straeten: La musique aux pays-bas, S. 248—256.

og Færden i saa meget kunde minde ham om hans Hjemsted. Venetianerne vare jo ligesom Nederlænderne et rigt og intelligent Handelsfolk, der baade satte Pris paa Kunst og paa Dannelse. Længe varede det heller ikke, før man i Venedig lærte at skatte den fremmede Mester, der uhildet af Traditionens Fordomme kom Indlandets hidtil upaaagtede Kunst venligt i Møde og opbød alt for at skaffe denne Fremgang ved Siden af den alt dominerende nederlandske. I Egenskab af Nederlænder og endnu mere gennem sin ansete Stilling som Kapelmester ved Markuskirken, havde jo netop han mere end nogen anden Udsigt til med Held at kunne optræde som Banebryder for noget nyt.

Willaert gjorde Frottolen til Genstand for en rigere kontrapunktisk Behandling end den, der hidtil var bleven den til Del, men lod den i øvrigt beholde sin ejendommelige periodiske Form. Saaledes beriget fandt den italienske Musikform under Navn af *Madrigal* hurtigt Indgang overalt. Den var baade lettere at forstaa og lod sig for en Del ogsaa lettere udføre end de nederlandske Korværker; ogsaa bidrog dens Affattelse i Modersmaalet sikkert sit til, at den saa overmaade hurtigt fandt Optagelse allevegne i Italien.

Willaert kan, vel at mærke, kun betegnes som Banebryder for den ny Musikform; dens Opfinder er han ikke. Af Navn havde Madrigalen allerede bestaaet en Stund, før Willaert kom til Venedig; dog stod denne ældre Madrigal endnu ganske paa Frottolen's tarvelige Standpunkt og var egentlig kun at anse som en noget ædlere og mere sentimentalt anlagt Frottole. Det var først med Willaert, at Madrigalen fik en Iklædning, der gjorde den værdig til officiel Optagelse blandt de klassiske Musikformer. Naar derfor Ambros i sin Musikhistorie udpeger Willaert som Madrigalen's sande Fader, bør dette tages i denne mere udvidede Forstand.

Fra først af havde Madrigalen, eller, som den ogsaa kaldtes, *Mandriale*'n (af Mandra, ɔ: Hjord) været énsbetydende med en Hyrdesang. Senere forlod den for en Del Hyrdepoesiens ensidige Felt og blev mere alsidig i sit Indhold. Æmnet vedblev dog som Regel endnu at være Kærligheden og tilmed i de fleste Tilfælde den ulykkelige. Sproget var blomstret og myldrede ofte med billedlige Sammenligninger.

Her et Par Prøver:

„Sukke strømme fra mit Bryst, og fra mine Øjne Taarefloder, som væder Græsset og bringer Krattet til at skælve." Eller: „Den yndefulde hvide Svane synger, naar den dør, saaledes klager ogsaa jeg ved mit Livs Ende." Eller: „Brand, Brand, Elskovsbrand, kom og sluk Ilden, Hjælp! Hjælp! o. s. v."

Ved Affattelsen af en Madrigaltekst var Digteren ikke bundet til nogen bestemt Verseform, ikke engang Rimet regnedes for nogen

absolut Nødvendighed. Digteren havde altsaa sin ubegrænsede Frihed, hvad der især har haft sin store Fordel, hvor Digter og Komponist vare samme Person.

Som Musikform har Madrigalen i Modsætning til Motetten den Egenskab helt igennem at udvikle sig af frit opfundne Motiver; en Cantus firmus benytter den aldrig. Ogsaa slutter Kompositionen sig i sin Karakter gerne nøje til Tekstindholdet.

Udviklede Madrigalen sig fortrinsvis af den alvorlige Frottole, gik derimod Frottolens muntre Egenskaber i Arv til Villanellen, *Villoten, Canzon villanesche*, ɔ: Bondesangen eller Gadevisen, i hvilken al kontrapunktisk Ballast er kastet over Bord, og som derfor bliver en afgjort populær Kunstform.

Madrigalen bevægede sig fortrinsvis i de høje Sfærer, Villanellen holdt sig derimod nede ved Jorden. Særlig ynder den italienske Digter i Villanellen at lade sit Vid gaa ud over den tyske Landsknægt, der ved denne Tid lige er bleven Italien bekendt gennem Ligaens Krigė, og med sit gebrokne italiensk spiller en sand Hans Kvast's Rolle hos den italienske Befolkning. I sit berømte Værk: „Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano", gengiver Arteaga et Par Strofer af en saadan halv italiensk, halv tysk Landsknægtevise. Den ene Strofe lyder saaledes:

Trinke got è Malvasia,
Mi non trinker altro vin.
Mi levar da mezza notte
Quand'è il di de San Martin:
Vo spinar tutte le botte:
Mi vuol biber da mattin.
Vin è car, il mio cusin.
Si mi fà ballar per via.
Trinke got è Malvasia [1]).

Finere og yndefuldere ere den Art Villaneller, der under Navn af Balletti (Sangdanse) have deres Plads i det fornemme Selskab. Størsteparten af disse Sange kunne endnu i vor Tid høres med Fornøjelse, som f. Eks. Baldassare Donati's „*Chi la gagliarda*", Gastoldi's „*A lieta vita*" og „*Tutti venite armati*", alle opførte her hjemme ved Cæcilieforeningens Koncerter.

[1]) Oversættelsen vil omtrent blive denne: „God at drikke er Malvasier, jeg drikker ikke anden Vin, jeg staar op ved Midnatstid, naar det er St. Martins Dag, gaar saa og tapper Fadet tomt; jeg drikker til den lyse Morgen, Vinen er liflig kære Fætter, den giver Lyst til at danse. God at drikke etc.

Det varede ikke længe, før Madrigalen havde vundet Indgang i hele Evropa. I England udvikles der især ved Dronning Elisabeth's Tid et Flor af Madrigaler, der ere nær ved at overstraale de italienske.

Blomsten af Englands Madrigalliteratur findes opbevaret i den henrivende Samling af engelske Madrigaler, som Jul. Jos. Maier, Kustos ved Münchener-Bibliotekets musikalske Afdeling, i den nyere Tid i tysk Oversættelse har udgivet paa Leuckart's Forlag i Leipzig. Den engelske Madrigalist's Hovedpræg er Ynde og Elskværdighed. Mange af Madrigalerne og blandt dem især Dowland's og Morley's ere saa iørefaldende og melodiøse, at den nederlandske Musik, sammenlignet med dem, gør Indtryk af at ligge Aarhundreder længere tilbage i Tiden. Først gennem den engelske Madrigal fatter man helt Omfanget af den Revolution, der med den ny Stils Indtog maa have fundet Sted i Musikken. (Se medfølgende Eks. af John Dowland, med tysk Tekst efter Maier's Udg.).

Selv Nederlænderne følte sig snart dragne med ind i den almindelige Hvirvel. Det havde jo netop været en Landsmand af dem, som havde bragt Madrigalen i Mode, og da Skranken engang var brudt, fulgte snart andre Nederlændere efter. Samtidige med Willaert og paa en vis Maade allerede Medstiftere af den ny Kompositionsgenre ere Nederlænderne Philipp Verdelot og Giacomo Arcadelt. Arcadelt's Madrigaler stode endog i deres Tid saa højt i Kurs, at hans første Madrigalsamling i Tiden mellem 1538 og 1617 oplevede 16 Oplag.

Senere nederlandske Madrigalister ere Cyprian de Rore (se ndf.), Giachetto Berchem, Giaches de Waert, Hubert Waelrant og Orlandus Lassus (se ndf.).

Den første indfødte italienske Madrigalist var Romeren Costanzo Festa, til hvem senere endnu slutte sig Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio og mange flere. Med Marenzio naar Madrigalen Højdepunktet af sin Berømmelse. Ingen Madrigalist har opnaaet en Popularitet, som kan sammenlignes med hans. I Italien gav man ham Tilnavnet „Il più dolce cigno“, og Efterspørgselen efter hans Kompositioner var her saa stor, at Oplag fulgte paa Oplag, uden at Forlæggerne opnaaede at kunne tilfredsstille Publikums Fordringer.

Ogsaa Danmark melder sig ved Kristian den 4des Tid som Deltager i Konkurrencen. 1605—6 udgiver Melchior Borchgrevinck, ved denne Tid øverste Instrumentist ved Kristian

Madrigale.

John Dowland (1597).

Süs - se Lieb'! O komm, o komm zu - rück. dich

Süs - se Lieb'! O komm, o komm zu - rück, dich

Süs - se Lieb'! O komm, o komm zu - rück, dich

Süs - se Lieb'! O komm, o komm zu - rück, dich

su - chet tau - send - fach mein sehnsuchts - vol - ler Blick.

su - chet tau - send - fach mein sehnsuchts - vol - ler Blick.

su - chet tau - send - fach mein sehnsuchts - vol - ler Blick.

su - chet tau - send - fach mein sehnsuchts - vol - ler Blick.

Ein Blick, ein Kuss von dir, ja selbst der Tod

Ein Blick, ein Kuss von dir, ja selbst der

Ein Blick, ein Kuss von dir, ja selbst der

Ein Blick, ein Kuss von dir, ja selbst der

- - - - - , der Tod mit dir wär' höchste Won - - - ne mir.

Tod, der Tod mit dir, mit dir wär' höch - ste Won - ne mir.

Tod, der Tod mit dir, mit dir, mit dir wär' höch - ste Won - ne mir.

Tod mit dir, der Tod mit dir wär' höch - ste Won - ne mir.

den 4des Hof[1]), her i København en Samling Madrigaler, i hvilken der mellem en hel Del Bidrag af fremmede Berømtheder ogsaa findes et Par Forsøg af indfødte danske Musikere. Disse, to i Tallet, ere Samleren selv og Giovanni Fontejo, paa godt dansk kaldet Hans Nielsen. Fjorten Aar senere, 1619, udgiver ligeledes Sangeren Hans Brachrogge (ansat ved Kr. d. 4.'s Hof) i København en Samling Madrigaletter, ɔ: smaa Madrigaler, der foruden Udgiverens egne Frembringelser indeholder to Madrigaler af den danske Mogens Pedersen. Det viser sig altsaa, at ogsaa vort Land har ydet sin beskedne Skærv til det 17de Aarhundredes overvættes rige Madrigallitteratur.

Til de store Fortjenester, Hadrian Willaert har indlagt sig paa Musikkens Omraade, hører ogsaa hans Opfindelse af Dobbeltkoret. Ideen fik han af Markuskirkens ejendommelige Bygningsmaade. Der var nemlig i denne Kirke anbragt flere Gallerier umiddelbart over for hinanden; paa disse fik Willaert den lykkelige Tanke at anbringe Kor, der afvekslende kunde svare hinanden i Vekselsang og falde sammen i harmonisk Sammensang. I og for sig havde Vekselsangen jo været kendt lige saa længe, som den kristne Kirke havde været til (se ovf. 1ste Kap.), men der havde før kun været Spørgsmaal om en Sammenstilling af énstemmige Kor. Willaert's Kor stode derimod over for hinanden som selvstændige kontrapunkterende Masser og vise saaledes Urbilledet til den Art Kæmpekor, paa hvilke f. Eks. Seb. Bach har skænket Verden et saa imponerende Eksempel i sit berømte Indledningskor til Matthæuspassionen.

Willaert stod ligesom Dufay, Okeghem og Josquin de Près i Spidsen for en hel Komponistskole, den saakaldte *venetianske* Skole. Som de betydeligste Mestre, der udgik fra denne Skole, nævnes Cyprian de Rore, Giuseppe Zarlino, Andrea Gabrieli og dennes Nevø Giovanni Gabrieli.

Cyprian de Rore var Willaert's Efterfølger som Kapelmester ved Markuskirken og udmærkede sig især som Madrigalist. Han er dertil en af de første, der omsider vover at bryde med den stive kolde Diatonik og forsøger at skrive kromatisk. Resultatet af disse Forsøg har han nedlagt i fem Bind kromatiske Madrigaler, der dog som de første Prøver i deres Art ere mere egnede til at vække Historikerens end Musikerens Interesse.

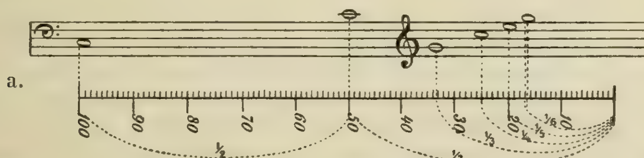
Cyprian de Rore's Efterfølger i Kapelmesterpladsen ved Markuskirken var Giuseppe Zarlino, der hovedsagelig interesserer i sin Egenskab som berømt

[1]) Se Dr. Ang. Hammerich: Musikken ved Kristian den Fjerdes Hof. Kbh. 1892.

Teoretiker og Lærer i Kontrapunkt. Hans teoretiske Hovedværker ere: 1) *Instituzioni-harmoniche* 1558, 2) *Dimostrazioni harmoniche* 1571 og 3) *Sopplimenti musicali* 1588. Et uforgængeligt Ry har Zarlino indlagt sig ved for første Gang at have gjort opmærksom paa og videnskabelig defineret Harmoniens Væsen i sin Dualisme (ɔ: Dur- og Molakkord).

Idet han gaar ud fra den antikke græske Intervalberegning, der som bekendt for Oktav, Kvint og Kvart viste Talforholdene: 1 — 2 (Okt.) — 3 (Kvint) — 4 (Kvart) (se ovf. 1ste Kap.) med senere Tillæg af den store Terts: 4—5 og den lille do.: 5—6, oplyste han, at alle konsonerende Samklange vare at finde inden for Talforholdene: $1\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$ og 1 2 3 4 5 6. Dette forklares bedst ved Hjælp af Monokordet:

Man deler Monokordet's Streng i 100 Grader og skyder saa Stolen hen under Grad 50 (se nedenstaaende Tegning a), hvorved altsaa Strengen deles i to lige Halvdele. Enhver af disse to Halvdele vil da, som alt tidligere forklaret (se 1ste Kap.), give Oktaven til den hele udelte Streng. — Efter herved at have opnaaet Forholdet $1-\frac{1}{2}$ [1]: , skrider man videre og skærer ved at skyde Stolen hen under Grad $33^1/_3$, en Tredjedel af Strengelængden fra; denne Strengelængde vil da give Kvinten til den udelte Strengs Oktav ɔ: . En Fjerdedel af Strengen (d. e. Grad 25) vil give: , en Femtedel (d. e. Grad 20): En Sjettedel: . Paa denne Maade fremkommer Intervalfølgen: d. e. C-dur-Akkorden.

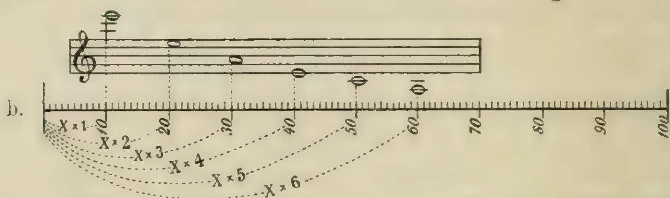


Mol-Akkorden konstruerede Zarlino ved at gaa ud fra: , der paa et Monokord med 100 Grader findes ved at henskyde Stolen under Grad 10 og bringe den korteste Del af Strengen, ɔ: en Tiendedel af den hele Strengelængde, til at klinge (se ndf. Tegning b.). Som Benævnelse for denne Strengelængde Gr. 1—10 foreslaas her Romertallet X. X Gange 2 giver Grad 20, ɔ: , altsaa Oktaven under den første Tone. X Gange 3 giver 30, d. e. Duode-

[1]) Strengen tænkes stemt:

cimen under Udgangstonen: . X Gange 4 giver 40 = Tonen: . X Gange 5 giver 50 = Tonen: . X Gange 6 giver 60 = Tonen: .

Resultatet bliver Intervalfølgen: , d. e. A-mol-Akkorden.



Andre Harmonier end disse to omtaler Zarlino ikke; heller ikke fik hans Opfindelse i Øjeblikket nogen Betydning for den praktiske Musik. Man vedblev her endnu en rum Tid at anse den flerstemmige Sats som en Kombination af flere samtidigt klingende Melodier; om Intervallernes Samling i Harmonier eller Akkorder havde man endnu ingen klar Bevidsthed.

Andrea Gabrieli udvikler efter Willaert Dobbeltkoret videre og imponerer ved en i Forhold til sin Tid paafaldende Udfoldelse af overraskende Klangvirkninger. Han bliver herigennem paa Musikkens Omraade en af de interessanteste Skikkelser, det 16de Aarhundrede har at opvise.

Nøje i hans Fodspor traadte hans Nevø og Elev Giovanni Gabrieli, Venedigs musikalske Tizian, som Ambros kalder ham i Modsætning til Palestrina, hvem han betegner som Roms musikalske Rafael. „Hos Tizian," skriver Ambros, „træder Tegningen tilbage for Kolorittens henrykkende Farvepragt, hos Rafael træder Koloritten i Baggrunden for Tegningens ideelle Fuldendthed". Ved Tegningen maa i Musikken forstaas den kontrapunktiske arkitektoniske Opbygning af Tonestykket; ved Koloritten forstaas den Kunst at give Musiknummeret Liv og Farve ved Benyttelsen af dristige harmoniske Overgange og afvekslende Klangvirkninger. I sine koriske Værker ynder Giovanni Gabrieli saaledes at skabe Lys og Skygge ved at stille det mørke Mandskor og det lyse Kvindekor kontrasterende op imod hinanden. I sine „*Symphoniae sacrae*" benytter han som Baggrund endogsaa et Instrumentalorkester, der ikke, saaledes som det ellers den Gang var Skik, alene tjener til Fordobling eller Forstærkning af Korsangen, men som allerede optræder selvstændig obligat og instrumenteret med omhyggelig Hensynstagen til de forskelligartede Instrumenters særlige Klangfarve. Giovanni Gabrieli kommer derved til at betegne et Vendepunkt i den musikalske Udvikling. Tonekunsten, der hidtil alene har været repræsenteret af den polyfone *Vokal*musik, deler sig omtrent fra hans Tid at regne i to parallele Strømninger, nemlig i *Vokal-* og *Instrumental*musikken, og disse fortsætte fra nu af deres Løb uafhængige af hinanden. — Stor Betydning havde begge de to Gabrieli'er ogsaa som Orgelspillere. (Se 7ende Kap.).

Det varede ikke længe, før den italienske Kunst ogsaa fik et Stade i *Rom*, og mærkværdigt nok var det igen her en Udlænding der gav Initiativet. Den allerede i forrige Kapitel omtalte Claude Goudimel, der stammede fra den nederlandske Provins Franche-Comté, stiftede mellem Aarene 1535 og 40 i Rom en Skole, fra hvilken der med Tiden skulde udgaa en hel Række italienske Komponister, ikke mindre betydningsfulde end de, der udgik fra den venetianske. Et glimrende Sidestykke til det venetianske Trekløver: *Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli* og *Giuseppe Zarlino* er det romerske: *Animuccia, Palestrina* og *Nanini*, tre Mestre, der alle havde Goudimel's Skole at takke for deres Uddannelse.

At Læreren Goudimel ogsaa var betydelig som Komponist, bevise saavel hans allerede omtalte firstemmige Bearbejdelser af Clement Marot's og Theodor Beza's Davidssalmer, som en Del Messer og Chansons, der endnu foreligge fra hans Haand. Goudimel fik et tragisk Endeligt. Anklaget som Hugenot maatte han 1572 i Lyon dele Skæbne med de mange ulykkelige Ofre for Bartholomæusnattens Rædsler.

Af Goudimel's tre omtalte berømte Elever besidder som bekendt Palestrina den højeste Rang.

Giovanni Pierluigi Palestrina hentede sit Efternavn fra sin Fødeby, Palestrina eller Præneste, der ligger ganske nær ved Rom. Hans egentlige Navn var Giovanni Pierluigi, og hans Fødsel falder i Aaret 1514. Om Palestrina's Ungdom ved man kun lidt. Det fortælles gerne, at han allerede som Barn havde en vidunderlig smuk Sangstemme og derfor af sine fattige Forældre tidlig blev sendt ind til Hovedstaden for at tjene sit Brød ved at synge for Folks Døre. Det fortælles videre, at Kapelmesteren ved Kirken Santa Maria Maggiore ved en saadan Lejlighed tilfældigvis fik ham at høre og tog sig af ham, men hvorvidt alt dette kan antages som historisk korrekt, er vistnok et stort Spørgsmaal. Sikkert er kun saa meget, at Palestrina omkring Aaret 1540 blev Elev i Goudimel's Skole og 1544 begyndte sin selvstændige musikalske Løbebane som Organist og Kapelmester i sin Fødeby Palestrina. Herfra maa han sikkert have vundet sig et Navn, ellers var han vel næppe allerede 1551 bleven kaldet til Rom som Kapelmester ved Peterskirken og som Syngelærer for det ved samme Kirke fungerende Drengekor. Ikke længe efter tilegnede Palestrina Pave Julius den 3die sit første trykte Opus, en Bog Messer, og blev som Anerkendelse derfor straks udnævnt til Sanger i det pavelige Kapel. Desværre for Palestrina oversaa Paven, i sin Iver for at hædre den dygtige Musiker, en Lov, der fordrede, at enhver pavelig Sanger ikke alene skulde have modtaget den præstelige Vielse, men ogsaa skulde være ugift, et Fejlgreb, der siden for Palestrina fik skæbnesvangre Følger. Julius den 3dies Efterfølger, Marcellus, var endnu Palestrina's Velynder og lod ham roligt blive i sit Embede, saa længe han regerede, men til al Ulykke blev hans Regeringstid kun kort. Kun i en og tyve Dage sad den milde og elskværdige Pave Marcellus paa Pavestolen; saa døde han ganske pludseligt og efterfulgtes af den

strenge Pave Povl den 4de, der øjeblikkelig ryddede op i sit Kapel og gav Palestrina sin Afsked.

Som Familiefader var Palestrina ilde faren; uden Embede og med en uanselig Pension havde han med sin Familie kun Fattigdom og Nød at se frem til. Forpint af Fremtidsbekymringer blev han Offeret for en langvarig og pinefuld Nervesygdom, der nær havde kostet ham Livet.



Fig. 33. Giovanni Pierluigi Palestrina. Imago secundum prototypum in Archivo musico Basilicae Vaticanae conservatum.

Han forblev dog kun ledig i to Maaneder; saa fik han Tilbud om Kapelmesterpladsen ved Laterankirken og sattes derved i Stand til paa ny at se Fremtiden frejdigt i Møde. Det var mens han var i denne Stilling, at han skrev det første af sine Hovedværker: de berømte *Improperier* [1]), der endnu aarligt hver Langfredag kunne høres i det sikstinske Kapel i Rom.

[1]) *Improperier* betyder ordret oversat: Bebrejdelser. Teksten bestaar af en Række afbrudte Spørgsmaal, der tænkes henvendte af Gud til den syndige

Palestrina's *Improperier* høre i deres harmoniske Simpelhed til det skønneste, der er os levnet fra den store katolske Mesters Haand. Ved at gøre sig bekendt med dem gennem Klaveret faar man uden Tvivl endda kun et mat Indtryk af den Skønhed, de rumme, naar de høres i selve det sikstinske Kapel, omgivne og ledsagede af de tilhørende katolske Ceremonier.

1561 blev Palestrina fra Laterankirken forflyttet til den mere indbringende Kapelmesterpost ved Kirken Santa Maria Maggiore, og der var det, at han skulde bevirke den katolske Kirkemusiks saakaldte „Redning", den som siden saa uadskillelig har været knyttet til hans Navn.

Ved det berømte Consilium i Trident kom i Aaret 1562 ogsaa Kirkemusikken paa Tale. En af de højtstaaende Herrer i Raadet stod da frem med en Indvending imod Anvendelsen af den kunstige polyfone Musik i Kirken. Frem for alt ankede han imod Tekstens Uforstaaelighed i Messen, hvor Sangerne paa nederlandsk Vis endnu bestandig anbragte Ordene vilkaarligt og derved kom til at tale saaledes i Munden paa hverandre, at Tekstens Mening blev aldeles uklar. Flere stemmede i med, og en kom saa med det Forslag, at man fremtidig i Kirken skulde afskaffe al Flerstemmighed for igen at vende tilbage til den oprindelige énstemmige gregorianske Sang. Andre foresloge, at man skulde lade sig nøje med en Reform. Kort sagt, der var stor Uenighed til Stede. Rimeligvis var Enden paa det hele virkelig bleven, at den flerstemmige Sang igen fuldstændig var bleven afskaffet i Kirken, om ikke Tysklands Repræsentant ved Mødet, Kejser Ferdinand den 1ste, havde nedlagt bestemt Indsigelse imod denne Ordning. Resultatet blev da, at der foreløbig nedsattes en Komite af otte Kardinaler, der nærmere skulde drøfte Sagen. Et af Medlemmerne i denne Komite henledte nu Raadets Opmærksomhed paa Palestrina's *Improperier*, der jo i Virkeligheden allerede vare i Besiddelse af alle de Egenskaber, man søgte og savnede i den nederlandske Musik. Han foreslog, at man skulde anmode Palestrina om at gøre en Prøve ved at komponere en Messe, der, naar den var færdig, skulde forelægges den høje Komite til Bedømmelse. Palestrina tog med Glæde mod Opfordringen. I Steden for én Messe skrev han tre, der ved en Prøveopførelse alle i saa høj Grad vandt Komite'ens Bifald, at man efter dette Forsøg endelig kom overens om i Hovedsagen at lade Kirkemusikken blive som den var. Sangerne bleve kun formanede til for Fremtiden i deres Repertoire udelukkende at optage Kompositioner, der udmærkede sig ved samme Tekstklarhed som Palestrina's Messer og Improperier. Den ene af de tre nævnte Messer kaldte Palestrina *Missa Papae Marcelli*, hvilket har forledt mange til at tro, at denne Messe allerede blev til i denne Paves Levetid. I Virkeligheden er Navnet imidlertid kun at opfatte som en Slags taknemmelig Tilegnelse til den afdøde Pave, der jo havde været Palestrina en saa god Ven. Som Tak for de tre Messer tænkte Paven (Pius den 4de) stærkt paa at ansætte Palestrina som Kapelmester for selve det pavelige Kapel, men da dette igen stred mod Lovene, der paabøde, at Indehaveren af dette Embede altid skulde

Menneskehed; Kompositionen deler sig efter Willaert's Ide i to Kor, som afvekslende fremsætte de forskellige Spørgsmaal, der i Oversættelse lyde: „Mit Folk, hvad har jeg gjort Dig? og hvorfor har Du bedrøvet mig? Hvem udfriede Dig fra Ægypten? Hvem frelste Dig ved Korset?" Saa følger Menighedens Raab om Tilgivelse: „Vær os naadig hellige Gud, hjælp os af vor Elendighed."

tilhøre den gejstlige Stand, udnævntes Palæstrina i Steden for til *Komponist for det pavelige Kapel*, en Titel, der alene blev stiftet til Ære for ham, og senere kun er bleven baaret af én Mester, nemlig Felice Anerio (se ndf.). Da Animuccia døde, rykkede Palæstrina i Aaret 1571 ind i hans Stilling som Kapelmester ved Peterskirken, den samme Post, han jo allerede havde beklædt en Gang tidligere. Palestrina døde i Aaret 1594 og ligger begravet i Peterskirken.

Som Komponist var Palestrina overmaade produktiv. Breitkopf og Härtel's store samlede Udgave af hans Kompositioner[1]) opviser ikke mindre end 93 Messer, 179 Motetter, adskillige Magnificats, Lamentationer, Offertorier, Litanier, Hymner, Vespersalmer og Madrigaler.

Naar man har talt om den ny Stil, der skabtes med Palestrina, bør dette ikke tages i bogstavelig Forstand. Palestrina's Stil var i Hovedsagen endnu baseret paa den gamle nederlandske Polyfoni, kun forstod han at bringe større Klarhed i dette Virvar af sammenflettede Melodier og at give det hele denne egne Timbre, der ikke lader sig beskrive med Ord, men som viser, at man i ham har en virkelig genial Mester, der kun skaber ud af sig selv og ikke laaner sig frem hos andre. De imitatoriske „Kunster“ fremtræde hos Palestrina endnu kun som et Middel til at naa Maalet, men aldrig mere som Maalet selv. Man kan kalde Palestrina's Musik Idealet af den ældre Polyfoni, og har saa med det samme en af Grundene til, at denne Musik har saa vanskeligt ved at finde Forstaaelse hos vort moderne Publikum. Palestrina's Musik bevæger sig jo ligesom den nederlandske udelukkende i de os fremmede middelalderlige Kirketonearter; den maa dernæst ligesom al Polyfoni mere opfattes som en melodisk end som en harmonisk Kunst. Harmonien er, som Ambros siger, i denne Musik ikke Maalet, men kun det tilfældige Resultat af flere samtidigt klingende Melodier. „Hvor alt er Melodi, er for lutter Melodi ingen at finde, er den bedste Illustration til den gamle Talemaade om Skoven, som man ikke ser for lutter Træer“, skriver Ambros, og virkelig ere Stemmerne i denne Sang at opfatte som lige saa mange Melodier; der kan derfor ikke her som i den moderne Tonekunst tales om Melodi*en* i Musikken.

Aandsbeslægtede med Palestrina ere af hans samtidige især ovennævnte Giovanni Animuccia og Giovanni Maria Nanini.

Animuccia vil blive omtalt siden i Sammenhæng med den hellige Filippo Neri's Oratorier, ved hvis Fremstilling han kom til at spille en vigtig Rolle. Giovanni Maria Nanini har faaet

[1]) Ejes af det store kongelige Bibliotek.

et Navn som den første indfødte Stifter af en italiensk Musikerskole. Denne, der i Modsætning til Goudimel's ældre Skole, benævnes „*den yngre romerske Skole*“, og blandt sine Lærerkræfter ogsaa tæller Palestrina, udsender ligesom den Goudimel'ske en Skare af fremragende Komponister, blandt hvilke især *Felice Anerio* og *Gregorio Allegri* aabenbare sig som Genier paa Kirkemusikkens Omraade (se ndf.).

Til Palæstrina's samtidige høre ogsaa de to Spaniere Christofano Morales fra Sevilla og Tomaso Ludovico da Vittoria fra Avila ved Madrid. Af disse viser Morales sig i sin Kunst som den strenge, alvorlige Kirkens Mand og tillige som en Tonemester af allerførste Rang. Vittoria var Palestrina's personlige Ven og grænser ogsaa i sin Kunst, f. Eks. i sine *Improperier*, saa nær op til denne, at man gerne, og det med Rette, nævner de to Mestre under ét. Vittoria's berømteste Værk var hans Folkekor (*Turbae*) til Matthæus- og Johannes-Passionen, der dog endnu ere alt andet end dramatisk behandlede; tværtimod ere de holdte ganske i den samme enkelte Stil som *Improperierne*. (Se nærmere herom senere under Passionens Udviklingshistorie).

Til Palestrina's yngre Aandsbeslægtede høre først og fremmest Nanini's to omtalte berømte Elever: Felice Anerio og Gregorio Allegri.

Af disse er Anerio født i Rom ca. 1560 og blev efter Palestrina Komponist for det pavelige Kapel (se ovf.). Hans mesterlige Kirkekompositioner anvise ham ubetinget en Plads blandt de musikalske Storheder, der som en Kreds omslutte Palestrina og i Forening med ham skabe Italiens saakaldte *store* musikalske Periode.

Ligesom Marenzio blev en Verdensberømthed ved sine Madrigaler, saaledes er Allegri bleven det ved sin *Miserere*. Alle fremmede, der i sin Tid ved Paasketid besøgte Rom og i det sikstinske Kapel havde Lejlighed til at høre Allegri's Miserere, kunde ikke noksom udtale deres Begejstring over det herlige Værk, der var det pavelige Kapels Ejendom, og som nedkaldte den pavelige Band over den, som vovede at afskrive det eller forplante det andet Steds hen. Da Misereren omsider dog blev frigivet og gennem Trykken naaede ud til det store Publikum, blev man derfor paa Grund af de højt spændte Forventninger straks saa skuffet, at man nu gik til den modsatte Yderlighed og erklærede Værket for værdiløst. Først i den allernyeste Tid er man kommet til den Anskuelse, at Fejlen ingenlunde

er at søge i Kompositionen, men snarere i den mangelfulde Udførelse, der som oftest er bleven Misereren til Del uden for dens Hjemsted, endelig ogsaa i Fjernelsen af de absolut tilhørende katolske Ceremonier. Misereren hører, ligesom Improperierne, uadskillelig sammen med den katolske Kultus og fordrer sin egen særlige Udførelsesmaade; men denne er netop de pavelige Sangeres Hemmelighed. Tempo'et tages af dem snart hurtigt, snart langsomt, Rytmen tages frit som i den gregorianske Sang, og det hele farves ved en bestandig Tiltagen og Aftagen i Tonestyrken, der, anbragt paa rette Maade, skal virke i høj Grad betagende [1]).

Mens Palestrina og hans nærmeste Efterfølgere endnu indskrænke sig til den otte- eller tolvstemmige Sats, ɔ: en Kombination af 2—3 firstemmige Kor, tager Stemmeantallet hos de yngre romerske Komponister i det 17de Aarhundrede efterhaanden til i et saadant Omfang, at deres Korværker sluttelig antage ligefremme Kæmpedimensioner. Den polyfone Sats opbygges hos dem ikke mere af Stemmer, men af selvstændige flerstemmige Kor, der indbyrdes imitere hverandre. Nederlændernes kontrapunktiske Teknik tager sig næsten fattig ud ved Siden af disse unge Romeres imponerende Præstationer. Højdepunktet naaede i denne Genre Orazio Benevoli, der i sit Hovedværk, en Messe, han i Aaret 1628 skrev til Domkirkens Indvielse i Salzburg, opbyggede en Kæmpepartitur med 54 Nodesystemer. Andre Mestre i den polykoriske Genre vare Paolo Agostini (død 1629), A. M. Abbatini (død 1677) og G. E. Bernabei (død 1687).

Ligesom en Gnist gerne endnu en Gang blusser op, inden den helt udslukkes, saaledes frembringer den nederlandske Komponistskole, før den helt forsvinder fra Skuepladsen, en Mester, der endogsaa rager saa højt op over sine samtidige, at mange af disse (deriblandt *Clemens non Papa*, der af Ambros endog regnes som jævnbyrdig med Palestrina, *Philipp de Monte* m. fl.) fuldstændig forsvinde i den Glorie, som omgiver ham. Denne Mester er Orlandus Lassus, Palestrina's store samtidige.

Orlandus Lassus var født i Mons i Hennegau i Aaret 1530 og døde i München i Aaret 1594, altsaa samme Aar som Palestrina. Allerede som Tolvaarsdreng kom han til Italien, hvor han først (maaske som Syngedreng) [2]) stod i Tjeneste

[1]) En meget livfuld Skildring af *Misererens* Opførelse i det sikstinske Kapel giver Mendelsohn i sine bekendte Rejsebreve.

[2]) Det fortælles, at Lassus allerede som lille Barn var i Besiddelse af en saa dejlig Sangstemme, at han i denne Anledning gentagne Gange blev stjaalet fra sine Forældre.

hos Ferdinand af Gonzaga, Vicekongen af Sicilien; senere opholdt han sig flere Aar i Neapel. I den unge Alder af 21 Aar findes han saa i Rom allerede ansat som Kapelmester ved Laterankirken, en Stilling, som det dog kun forundtes ham at beholde en kort Tid. Den sørgelige Meddelelse om, at begge hans Forældre laa for Døden, kaldte ham 1548 pludselig igen tilbage til sit Hjemland. I flere Aar førte Lassus nu et omflakkende Rejseliv, indtil han endelig 1555 slog sig ned i Antwerpen, men heller ikke der skulde han finde noget blivende Sted. Hertug Albert den 5te af Baiern, der gennem Lassus' Kompositioner havde faaet Interesse for Manden selv, kaldte ham i Aaret 1557 til München, hvor han snart efter blev fast ansat som Kapelmester for Hertugens den Gang verdensberømte Kapel. Fra nu af blev Lassus i Bajern, hvor han baade hos Hertugen og hos sine undergivne mødte fuld Anerkendelse, og hvor han i Hofdamen Regina Weckinger fandt en Hustru, der ogsaa indadtil skabte ham et lykkeligt Hjem. Af deres seks Børn arvede tre Sønner Faderens musikalske Begavelse, de to af dem kom med Tiden til at indtage fremragende musikalske Stillinger; den ene endte som Kapelmester, den anden som Hoforganist hos Hertug Maximilian af Baiern. Man faar ubetinget Indtrykket af, at Lassus har været en lykkelig Mand, og dog skulde, underligt nok, netop han komme til at ende sine Dage som den mørkeste Melankoliker. Aarsagen synes alene at have været Overanstrengelse. Han hørte til de Naturer, der arbejde ustandseligt og aldrig give sig Hvile: „Saa længe Gud skænker mig Sundhed," plejede han gerne at sige, „har jeg ikke Lov til at være ledig."



Fig. 34. Orlandus Lassus (efter et Billede af hans samtidige den franske Kobberstikker Amelingue).

Lassus' Kompositioner summe sig op til Opus 2000, og iblandt dem ere alene halvtredsindstyve skrevne over Messeteksten. Det mærkeligste ved denne Rigdomsfylde er den Omstændighed, at man intet Steds faar Indtrykket af Hastværksarbejde; overalt, hvor man saa griber hen, bliver man slaaet af det flittige Detailarbejde, men ogsaa af det Geni, der skjuler sig bag al denne Flid. Med Josquin som sin

Forgænger og med den nyere Tids rigere musikalske Erfaringer at bygge paa, havde Lassus jo en betydelig Fordel fremfor denne sin store Forgænger, sammenlignet med hvem han derfor, som rimeligt er, indtager den højeste Plads. Mange stille ham endogsaa jævnsides med Palestrina. Da Lassus' Musik, sammenlignet med Palestrina's lyse, venlige Kunst, har en vis mørk og storslaaet Karakter, har man draget Paralleler mellem ham og den mægtige Michel Angelo, mens man som før sagt i Palestrina's Kompositioner har ment at genfinde det samme forklaret rene Udtryk, der besjæler Rafael's Madonnaer og Engleskikkelser. I ingen af Lassus' Kompositioner træder dette Michel Angelo'ske Præg klarere frem end netop i hans Hovedværk, de berømte *Bodssalmer*, der længe paastodes at være skrevne paa Bestilling af Karl den 9ende af Frankrig, som forpint af Minderne om Bartholomæusnatten, skulde have foranlediget Lassus til dette Arbejde for herigennem at bringe sin nagende Samvittighed til Ro. Bodssalmerne vare imidlertid komponerede flere Aar før Bartholomæusnatten fandt Sted, og ere heller ikke skrevne paa Bestilling af den franske Konge, men derimod af Orlandus' egen Herre, Hertugen af Baiern. Der aabenbarer sig i dette Værk en endnu mere udtalt Stræben efter en Afklaring af Harmonien end i Josquin's Arbejder; det er uden Tvivl den ny italienske Retning, der alt gør sin Indflydelse gældende. I endnu højere Grad spores denne Indflydelse naturligvis, hvor Lassus træder over i Italienernes eget Gebet og optræder som *Madrigal*komponist; hans omflakkende Liv, der netop faldt i Udviklingsaarene, gjorde ham det i det hele forholdsvis let at tilegne sig Ejendommelighederne ved de forskellige Landes Musik, saaledes at han saavel i den *tyske* Lied som i den *italienske* Villanelle og i den *franske* Chanson altid træffer den rette nationale Tone. Paa den anden Side fornægter han heller ikke sin *nederlandske* Herkomst, idet han overalt viser sig i fuld Besiddelse af den mærkelige kontrapunktiske Dygtighed, der karakteriserer Datidens indfødte Nederlænder.

Det er et almindeligt Træk i Kunsthistorien, at en Stilart, saa snart den har kulmineret, umiddelbart maa give Plads for en anden, der ofte gaar i aldeles modsat Retning. Saaledes skulde det nu ogsaa gaa den polyfone Musik. Med Palestrina og

Lassus havde denne naaet et Højdepunkt. Ganske vist kan der i den nærmeste Generation efter disse to Stormænd findes enkelte (som f. Eks. Giovanni Gabrieli), der omtrent naa op i deres Højde, men op over dem rækker foreløbig ingen.

Den omtalte Reaktion var egentlig allerede traadt i Kraft, inden Palestrina endnu havde lukket sine Øjne, dog var dens Virkning foreløbig stærkt begrænset. Initiativet udgik fornemligst fra en lille Kreds af adelige florentinske Dilettanter, der, opildnede af Renaissanceideerne, fik den Tanke at genføde den antikke græske Musik og saaledes ubevidst kom til at bane Vejen for en ny Musikretning, der snart som en fjendtlig Magt skulde stille sig op imod den gamle Polyfoni, hvis Enemagt dermed var brudt.

Alt forenede sig i Renaissancens Tidsalder for at knuse det gamle. I den nederlandske Skole havde Vokalmusikken været ene raadende, nu begynder ved Siden af den Instrumentalmusikken at tilkæmpe sig en Plads.

Instrumenterne havde tidligere kun tjent til at fordoble Stemmerne i den flerstemmige Sangkomposition; nu forandrer Forholdet sig. Instrumenterne stræbe nu efter at gøre sig fri og optræde selvstændigt.

SYVENDE KAPITEL.

Lutten og Lutmusikken i det 15de og 16de Aarhundrede. Orgelet, Klavikordet og Klavicymbelet. Orgel- og Klavermusikkens ældste Periode i Tyskland, Italien og England.

Vokalmusikkens Tidsalder; med dette Navn kunde man passende betegne den Tidsperiode, der begynder med Discantus, egentlig allerede med den ældste kristelige Kirkesang, og, med et rundt Tal, ender ved det Aar 1600. Vokalmusikken er i hele dette Tidsrum ene om at regere. Instrumenterne give sig slavisk ind under dens Scepter, for saa vidt som de alene hente deres Repertoire fra den og i Grunden slet ikke have anden Bestemmelse end i paakommende Tilfælde at erstatte eller forstærke Sangerkoret. En egen selvstændig Instrumentalsats eksisterer endnu ikke.

Ogsaa den omrejsende Spillemand hentede sandsynligvis til at begynde med sit Repertoire fra den sungne Folkemelodi. Som Akkompagnement lod han da selvfølgelig paa Bondeliren eller paa Sækkepiben den noksom bekendte Kvintbas brumme bravt med (se ovf. andet Kap.).

En stor Del af Middelalderens Folkesange vare Dansesange, der, paa samme Maade som endnu de færøiske Dansesange, bleve sungne under Dans. Havde man en Spillemand ved Haanden, spillede han Melodien med, ellers hjalp man sig, vel at mærke i den ældre Middelalder, ham foruden. Først senere hen i Middelalderen blev det Skik, at Dansemelodiens Udførelse blev overladt til Spillemanden alene, og saaledes gik det til, at Dansemusikken, fra oprindelig at have været opfattet som Sang, omsider gik over til at blive en hel og holden Instrumentalgenre.

I det 16de Aarhundrede forstod man ved Dansen allerede som Regel et Instrumentalstykke. Dog havde den i denne Periode

nedskrevne Dansemusik endnu et stærkt vokalt Præg. Sagen var, at Instrumentisterne som medvirkende ved Opførelsen af de større Vokalkompositioner, hvor de vare vante til altid Tone for Tone at følge med Sangstemmerne, endnu kun havde Erfaring i den vokale Skrivemaade. Det var de færreste af dem, der følte Trang til en anden Praksis, i hvilken Instrumentet blev behandlet frit, som selvstændigt Toneorgan.

De tidligste Forsøg i denne Retning skyldes Lut-, Klavér- og Orgelspillerne, hvis akkordisk anlagte Instrumenter uvilkaarligt indbøde til en friere Behandlingsmaade end f. Eks. Stryge- og Blæseinstrumenterne [1]).

Naar Lutten her er sat i Spidsen for de Instrumenter, der tidligst lukkede op for en selvstændigere Instrumentalpraksis, er denne Ordning paa ingen Maade vilkaarlig. Ligesom nemlig nu Pianofortet gælder som et Universalinstrument, der dyrkes af Musikere saavel som af Dilettanter, saaledes blev Lutten i det 15de—16de Aarhundrede agtet som en Dronning blandt de musikalske Instrumenter. Er nu Pianofortet at finde i Kælderen saa vel som i Bel-Etagen, saa var i Fortiden Lutten det oplivende Element i alle Hjem.

Da Lutten ved Korstogenes Tid fra Orienten overførtes til Evropa, begyndte den der sin Løbebane som Jonglørinstrument og holdt sig foreløbig en Tid lang alene til de romanske Lande, Spanien, Frankrig og Italien. Først fra Begyndelsen af det 15de Aarhundrede meldes der om Tyskere, der rejse Syd paa for at lægge sig efter Lutspil og Lutfabrikation, og nu varer det ikke længe, før Lutten ogsaa rykker ind i de germanske Lande og her som Hjemmets Yndlingsinstrument tager Luven fra alle andre Toneredskaber.

De første tyske Lutspillere, der kendes af Navn, ere Heintz Helt og Hans Meisinger; begge vare, som det synes, hjemmefødte i Baiern. Lutspillet synes dog ikke endnu ved deres Tid at have været agtet højt. I alt Fald findes der ved Begyndelsen af det 15de Aarhundrede i Lovene for Nürnbergergilderne en Passus, som formener Lutslagere, Linnedvævere og andre letfærdige Professionister Optagelse i Lavene. Lutspillerne stilles altsaa ved denne Tid endnu i lige Linie med de ringeagtede vaga-

[1]) Da disse ikke kunde frembringe stort mere end én Tone ad Gangen, benyttedes de i Datidens polyfone Musik kun i Flertallet og stode derfor endnu i det aller nøjeste Afhængighedsforhold til det sungne Kor.

bonderende Musikanter, og maa ligesom disse finde sig i som foragtede Individer at blive puffede og skubbede frem gennem Verden. Forholdene skulde dog snart vende sig til det bedre. Med Konrad Gerle, der 1460 omtales som Lutmager nede i Nürnberg, fremstaar allerede en Berømthed paa Lutfabrikationens Omraade. Gerle's Instrumenter vare endog efterspurgte i Udlandet, en Omstændighed, der lader formode, at ogsaa Lutspillet nu omsider er naaet frem til en vis Grad af Fuldkommenhed. 1475 fortæller Rygtet om en vis Johannes fra Tyskland, der som Lutspiller gør Furore nede i Milano, og samtidig fremtræder oppe i Tyskland selv den berømte Konrad Paumann, den første tyske Lutspiller, som fortjener Kunstnernavn.

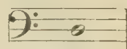


Fig. 35. Konrad Paumann's Gravmonument i Frauenkirche i München (Chrysander: Jahrbücher d. musikal. Wissenschaft. II).

Konrad Paumann er ifølge de nyeste Beretninger født i Nürnberg i Aaret 1410 og havde fattige Forældre. Han var blind fra Fødselen, men opnaaede med sin ualmindelige musikalske Begavelse tidlig at vinde Sympati og fornemme Velyndere, der sørgede for hans Uddannelse. Det varede ikke længe, før han vandt et Navn baade som Orgel-, Lut-, Violin-, Trompet- og Fløjtespiller, og det ikke alene i sin Fødeby, men i hele Tyskland. Da han snart ogsaa gjorde sig bemærket som dygtig Kontrapunktiker, fik han forholdsvis ung Pladsen som Organist ved Sebalduskirken i Nürnberg, og herfra fløj hans Ry snart viden om, langt ud over Tysklands Grænser. Det fortælles, at baade Konger og Fyrster fra nær og fjern lode den blinde Mester hente til sig og overbode hverandre i deres Iver for at hædre og udmærke ham. Efter i Italien at være bleven beæret med Riddernavnet, kaldtes Paumann senere som Hoforganist til München, hvor han skal være død den 24nde Januar 1473. I Frauenkirche i München ses endnu hans Gravsten, der foruden en Inskription viser Portrættet af den blinde Kunstner, som, omgiven af alle sine Instrumenter, sidder og øver sig paa sit lille Portativorgel.

Paumann havde adskillige Elever i Lutspil, ja han var, trods sin Blindhed, endog Opfinder af en særlig Lut-Toneskrift, den saakaldte tyske Luttabulatur, som i Tyskland holdt sig i Brug indtil Begyndelsen af det 17de Aarhundrede. Denne Skrift gaar ud paa at anskueliggøre Lut-Grebene ved Hjælp af Bogstaver; dog ere disse ikke, saaledes som Bogstaverne i den gregorianske Bogstavskrift, at forstaa som virkelige Tonetegn; de betegne kun det Punkt

paa Luttens Gribebræt[1]), paa hvilket Fingeren skal anbringes. Luttens Gribebræt var ligesom Guitarens afdelt ved Tværbaand, oprindelig ligefrem dannede af Tarmstrenge, som vare bundne om Instrumentets Hals. Disse Baand inddelte Strengen kromatisk, ɔ: i Halvtonetrin.

Stemte Strengen „løs“, ɔ: uden Paasætning af nogen Finger: 

fremkom altsaa ved Fingerens Anbringelse paa det første Baand ,

paa det andet , paa det tredie o. s. v. Da Paumann's

Anskuelig Tabel over Tegnene i Paumann's Tabulatur.

Stemning 1ste Str.
Stemning 2den Str.
Stemning 3die Str.
Stemning 4de Str.
Stemning 5te Streng

1ste Baand
2det Baand
3die Baand
4de Baand
5te Baand

[1]) Luthalsens flade Overside.

Lut havde 5 Strenge og 5 Baand, fremkom derved 5 × 5, ɔ: 25 Punkter, hvor Strenge og Baand kryssede hinanden, og disse 25 Punkter nummererede Paumann med Bogstaver efter følgende Princip: Hvor det *første* Baand kryssede den *dybeste* Streng tænktes anbragt et a, hvor samme Baand kryssede den *næstdybeste* Streng: b, og saaledes videre hen under de øvrige tre Strenge: c d e; f fik saa igen Plads under den *dybeste* Streng, hvor denne krydsedes af det *andet* Baand, der paa sine fire øvrige Krysningspunkter fik g, h, i, k; paa *tredie* Baand fulgte saa videre nede fra op efter: l, m, n, o, p; paa *fjerde*: q, r, s, t, v; paa *femte*: x, y, z, ⁊, ꝯ (s. ovf. Tabel over Tegnene i Paumann's Tabulatur). De to sidste Tegn vare (for at indvinde 25 Nummeringstegn) hentede fra det latinske Skriftsprog, hvor de henholdsvis fandtes anvendte som Forkortelsestegn for de hyppigt forekommende Ord: *et* ɔ: *og*, og *con* ɔ: *med.*



Fig. 36. 5strenget Lut. 15de Aarh. (Hefner Alteneck: Trachten des christl. Mittelalters).

Benyttede man Strengene „løse“, betegnede man dem ved Tal, ligeledes nede fra op efter: den *dybeste* Streng hed *1*, den *næstdybeste*: *2*, og saa videre *3*, *4*, *5*. Paumanns' Lut stemte: [Nodeeksempel]. *1* var altsaa énsbetydende med [Node], *2* med [Node], *3* med [Node] osv.

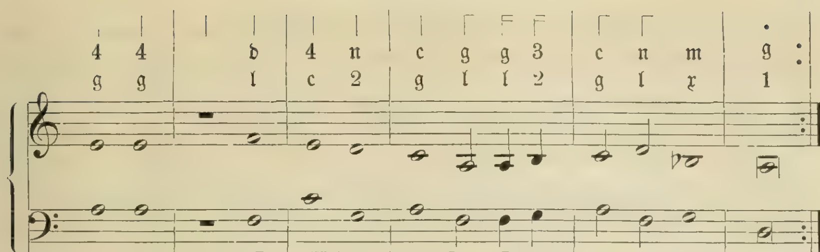
Melodien „Danmark dejligst Vang og Vænge“ vilde ifølge dette i Paumann's Lut-Skrift være at notere med Bogstaverne: o o p k 5 o d 4 d 4 n c o etc.

Oven over hvert Bogstav anbragte man en Værdibetegnelse. | betød 𝅝, ⌈ = 𝅗𝅥, ⌈⌈ = 𝅘𝅥, ⌈⌈⌈ = 𝅘𝅥𝅮. Til Pavserne anvendte man de samme Tegn. Skulde man gribe flere Toner samtidigt, anbragte man Bogstaverne oven over hinanden i regelmæssige Kolonner:

Tostemmigt Lutstykke af Hans Judenkunig, 1523.

Oversat i moderne Nodeskrift:																	
		⌈	⌈	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|
				c	c	n	d	4	4	n	n		5	o	d
	g	g	3	g	g	1	n	g	g	m	m		l	2	1

[Nodeeksempel]



Den højeste Streng paa Paumann's femstrengede Lut benævnedes i sin Egenskab af *den femte*: *Kvinten*. Kalder man i vore Dage ogsaa tankeløst den højeste Streng paa den firestrengede Violin „Kvint“, hidrører dette kun fra en gennem Generationer nedarvet Vane fra de Tider, da Lutten som Instrumenternes Dronning endnu stod i Spidsen for Instrumentkoret, en Vane, der forøvrigt har et ret interessant Sidestykke i den moderne franske Violinfabrikants vedblivende Fastholden paa sin gamle Titel som „Lutier“, ɔ: Lutmager.

Af Paumann's Lutkompositioner synes intet mere at eksistere. Den eneste Musik man endnu har fra hans Haand, er en Slags Orgelskole, betitlet „Fundamentum organisandi“, (se ndf.). Et desto rigere Fond af Lutkompositioner foreligger der fra hans Efterfølgere i det 16de Aarhundrede. Blandt disse gør man gennem de opbevarede Lutbøger i Tyskland allerførst Bekendtskab med Hans Judenkunig fra Wien, dernæst med en hel Række Nürnberger Lutspillere, blandt hvilke Familien Gerle igen indtager en fremskudt Plads (s. ovf. Konrad Gerle). Ogsaa en Familie Neusiedler findes i Lut-Literaturen repræsenteret med adskillige Medlemmer.

Man faar gennem de tyske Lutbøger et ret interessant Indblik i det 16de Aarhundredes private Musikudøvelse. Ligesom Nutidens Dilettanter fryde sig ved Operaarrangementer, saaledes fandt Datidens store Publikum fornemligst Smag i Bearbejdelserne af de større Vokalkompositioner, man var vant til at høre opført uden for Hjemmet. Baade Motetter og Folkesangsbearbejdelser bleve af Lutspillerne omsatte i Lutskrift og bearbejdede for Lutten, Hjemmets mest yndede Instrument. Men ogsaa af Danse findes der i Lutbøgerne et ret anseligt Antal. I Spidsen gaar her i den ældste Tid den gravitetiske Passamezzo og Paduane, hvis „traadte“ Danserytme rigtignok ofte kun skimtes ud af den kunstige Stemmebygning, der fra alle Sider dækker over Melodien. Saa følge de livligere „sprungne“ Danse, i hvilke Dansemelodien støttes af et mere akkordmæssigt Akkompagnement, og i hvilke Rytmen allerede fremtræder med større Præcision. Meget almindelig er Sammen-

stillingen af en traadt. alvorlig Dans i lige Takt med en springende Efterdans (Hupfauff, Sprungk, Proportio), i ulige, ɔ: 3-delt Takt [1]).

Der er ingen Tvivl om, at denne sammensatte Form endnu skriver sig fra de Tider, da man sang Dansen. Der findes allerede Eksempler paa den i Folkesangen fra det 14de Aarhundrede. Den former sig som Sang i Regelen til en Samtale mellem to Personer, ofte to elskende, af hvilke den ene synger i to- eller firdelt, den anden i tredelt Takt, som f. Eks i følgende Folkesang:

Dansesang fra det 15de Aarhundrede.

(Böhme: altdeutsches Liederbuch.)







Nachtanz.







Senere blev denne Gruppering af Dansene i Par: én rolig og én munter, udvidet dertil, at man i Stedet for to Danse forenede

[1]) Denne er som Regel kun en Variation over den første.

en hel Række forskelligartede Danse til en Cyklus, det saakaldte „Parti“, det samme som ved Bach's Tid i Klavermusikken træffes under Navnet Suite eller Partita, og i sin Egenskab som en af flere Dele sammensat Helhed bliver Sonatens umiddelbare Forløber.

Lutten, som fra først af kun havde haft fire Strenge og ved Paumann's Tid optraadte femstrenget (s. ovf.), blev med Tiden rigere bestrenget og forekom i forskellige Størrelser. Sine største Dimensioner antog den som Theorbe og Ærkelut. Til Anbringelse af de 8—10 Basstrenge, der paa disse Instrumenter laa uden for Gribebrættet, var der i Forlængelse med Luthalsen anbragt en Ekstrahals. Instrumentet opnaaede derved en Højde af op imod tre Alen. (Se Afb. 38). Som det i Omfang mindste Lutinstrument fremtraadte Mandolinen, det eneste af Lutfamiliens mange Medlemmer, der har holdt sig i Brug ned til vor Tid. Ved sin hvælvede Lydkasse og dobbelte Strengebesætning[1]) minder Mandolinen i sit Udseende endnu paafaldende om sin berømmelige Stamfader, med hvem den dog paa ingen Maade kan maale sig i Henseende til Tonefylde.

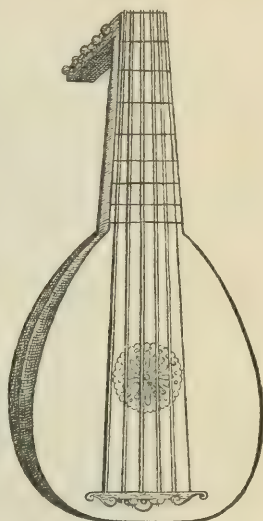


Fig. 37. 6-strenget Lut fra det 16de Aarh. (Mersenne: Harmonie universelle. Paris 1636).

Hørte Lutten i Tyskland nærmest hjemme i de borgerlige Kredse, fandtes den i Italien i Særdeleshed i Hænderne paa de fornemme. Lutten var her det af Aristokratiet foretrukne Instrument; de italienske Lutspillere vare gennemgaaende af adelig Herkomst og kunde som Regel ogsaa rose sig af en solid musikalsk Fordannelse. At de tyske Lutspillere ogsaa med en vis Respekt saa op til deres fornemme Kollegaer nede i Italien, ser man tydeligt af deres flittige Optagelse af italiensk Lutmusik i deres Lutbøger. Især Nürnbergeren Hans Gerle var, at dømme efter den

[1]) Baade Mandolinen og Lutten vare bestrengede dobbelt: i „Kor“, ɔ: to og to Strenge stemte i samme Tone. Paa Lutten dannede de dybere Dobbeltstrenge *Oktaver*, de mellemliggende *Enklange*; kun den højeste Streng: „Kvinten“, var enkelt. Lutten blev derigennem et særdeles fuldtonigt Instrument.

betydelige Plads, han i sine Lutbøger indrømmer de italienske Lutkompositioner, en varm Beundrer af Italienerne.

Den italienske Lutskrift var ulige mere praktisk end den tyske. Et Sekslinesystem fremstillede Strengene. Paa Linierne angave Tal, paa hvilke Baand



Fig. 38. Ærkelut (Bonanni: Gabinetto armonico. Rom 1722).

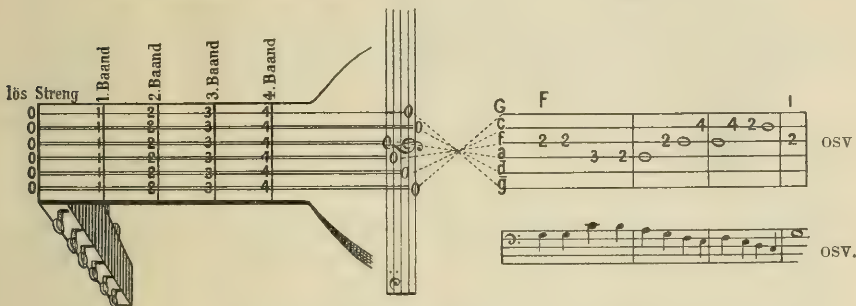
(nummererede nede fra op efter: 1. 2. 3. 4 o. s. v.) Fingeren skulde anbringes. (s. ndf. Tallenes Anbringelse paa Luthalsen).

Stemte altsaa den dybeste Streng: , og skulde den forkortes til at

give Tonen: , som jo ifølge Baandenes Ordning efter Halvtonetrin maatte tages paa 3die Baand (nemlig 1ste *Gis*, 2det *A*, 3die *Ais*), skrev man et Tretal paa den dybeste Strengs Linie: 3 [1]. Skulde Strengen gribes „løs“, anbragte man paa den paagældende Strengs Linie et 0.

Tallenes Anbringelse paa Luthalsen i den italienske Tabulatur:

Melodien „Danmark dejligst Vang og Vænge“ optegnet i italiensk Lutskrift.



Værditegnene anbragtes, paa lignende Maade som i den tyske Lutskrift, oven over Tonebetegnelserne.

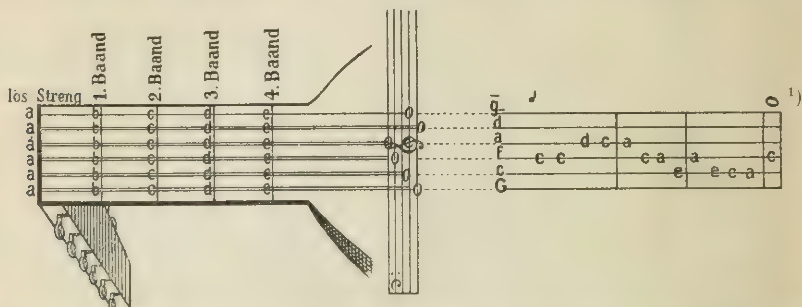
Ogsaa i England og Frankrig var Lutten i det 16de—17de Aarhundrede Hjemmets Hovedinstrument. Den engelske Madrigalist John Dowland var en Lutspiller af allerførste Rang og fik under sit otteaarige Ophold ved Kristian den Fjerdes Hof uden Tvivl ogsaa en fremmende Indflydelse paa Lutspillet herhjemme i Danmark. En af hans Lutbøger er udkommet i Helsingør, og det synes efter en Notice at dømme, som om Dowland ogsaa her i København har uddannet Elever i den ædle Lutkunst.

I Frankrig kom Lutmusikken i det 17de Aarhundrede i flere Henseender til at virke over paa Klavermusikken. Den rigt forsirede Klaversats, som i Frankrig udvikler sig ved Ludvig den 14des Tid, og som endnu klinger igen i den Bach'ske Suite, skyldtes oprindelig en Efterligning af den ældre franske, rigt forsirede Lutmusik.

[1]) Linierne vare mærkelig nok i den italienske Lutskrift ordnede saaledes, at den dybeste Streng fremstilledes af den højeste Linie.

Ogsaa **Franskmændene** havde deres egen Lutskrift. Denne fulgte i det væsentlige samme Princip som den italienske. Ligesom denne benyttede den et Seks-Liniesystem, som repræsenterede Strengene. Kun var Baandene her i Stedet for med Tal nummererede med Bogstaver: *a* betød „løs“ Streng, *b* første Baand, *c* andet Baand o. s. v.:

Bogstavernes Anbringelse paa Luthalsen i den franske Tabulatur: *Melodien „Danmark dejligst Vang og Vænge“ optegnet i fransk Lutskrift.*



Den franske Lutskrift overlevede baade den tyske og italienske og fandt efterhaanden Indgang i alle Lande. Endnu Bach nedskrev sine Lutstykker i fransk Tabulatur.

For at kunne dømme om **Værdien** af den gamle Lutmusik, maa man først og fremmest sørge for at skaffe sig denne fat i korrekt Oversættelse. Den ovenfor givne Beskrivelse af de forskellige Lutnotationer gik selvfølgelig kun ud paa at forklare disse i **Hovedtrækkene** og forslaar selvfølgelig kun til Tydning af de allersimpleste Eksempler. Det grundige Kendskab til de gamle Instrumentaltoneskrifter kan kun opnaas gennem et aarelangt Studium, det som i Regelen af Almenhistorikeren skubbes til Side som alt for omstændeligt. Man sørger i Almindelighed kun for at skaffe sig et overfladisk Begreb om Notationens Grundprincip og laver sig saa paa maa og faa en Oversættelse, der da gerne bliver saa meningsløs, at udenforstaaende kun kunne faa beklagelig ringe Tanker om de gamle Lutspilleres Frembringelser. Det skyldes nærmest Professor Tappert i Berlin, at der i de senere Aar er blevet kastet et nyt Lys over det 16de og 17de Aarhundredes Instrumentalmusik. Gennem sit grundige Kendskab til de ældre Instrumentaltoneskrifter har han bevist, at de gamle Lutspillere ingenlunde, saaledes som

1) Linierne ere, som det her ses, i den **franske** Lutskrift ordnede saaledes, at den **dybeste** Linie ogsaa viser den **dybeste** Streng.

man før var tilbøjelig til at formode, have været Fuskere i den musikalske Komposition. Tværtimod sade de ofte inde med en solid Musikerdannelse. Dette kommer først og fremmest for en Dag i deres polyfont anlagte Kompositioner og Arrangementer, saasom Præludier, transkriberede Motetter m. m. Mindre heldige ere Lutkomponisterne selvfølgelig, hvor det saaledes som i Dansene drejer sig om en Harmonisering. Her myldrer det ofte med ildelydende Kvint- og Oktavparalleler; men man maa ogsaa have i Erindring, at Instrumentalkomponisterne i det 16de Aarhundrede paa Harmoniens Omraade endnu savnede al Erfaring og foreløbig helt maatte famle sig frem i Blinde [1]). Reglerne for den „harmoniske“ Kunst udvikledes først i Løbet af det 17de—18de Aarhundrede paa Grundlag af Monodien, ɔ: *Solosangen paa Underlag af et selvstændigt instrumentalt Akkompagnement.*

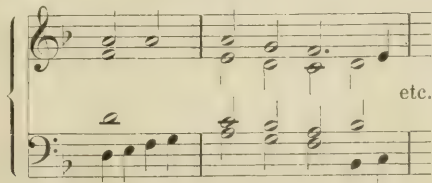
Ikke desto mindre har Harmonikæren Lutspillerne at takke for noget, idet den tyske Lutkomponist Hans Gerle 1546 møder op med det tidligste Eksempel paa *Hovedfirklangens Opløsning i Toneartens Grundharmoni.* Eksempelet ser saaledes ud:



og findes i en firstemmig Bearbejdelse af Folkemelodien: „Es liegt ein Haus in Oberland“.

Lutten holdt sig i Anseelse fra det 15de til det 18de Aarhundrede; først ved Begyndelsen af forrige Aarhundrede begyndte dens Stjerne at dale, idet Klavér'et nu mere og mere kæmpede sig frem for sluttelig ganske at fortrænge Lutten som Hjemmenes Instrument. Da Bach skrev sine Lutstykker, var Lutten allerede halvvejs gaaet af Brug, og fra 1772 forsvinder Paragraffen: „Lutmusik“

[1]) I hvor ringe en Grad selv de i Vokalsatsen af alle og enhver anerkendte Mestre endnu lode sig genere af Kvint- og Oktavparalleler, saa snart de forvildede sig ind paa Instrumentalmusikkens Omraade, kendes tydeligt paa følgende Brudstykke af en Orgelkomposition af Andrea Gabrieli:



Præludium.

(Oversat af H. Panum.)

Simon Gintzler. 1552.

Lut.

o. s. v.

Pavana.

(Oversat af Hr. Prof. W. Tappert.)

Luys Milan. 1536.

Lut.

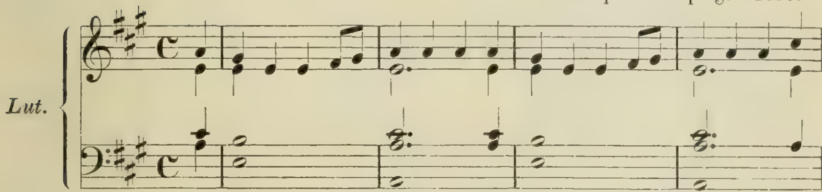


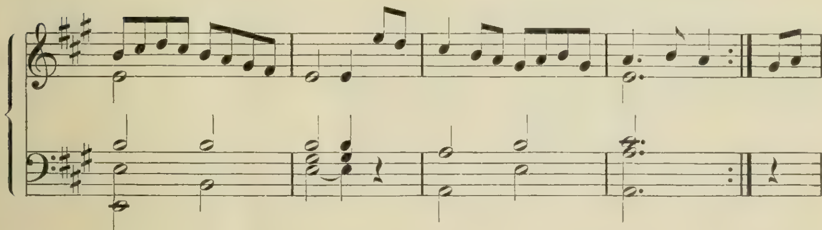


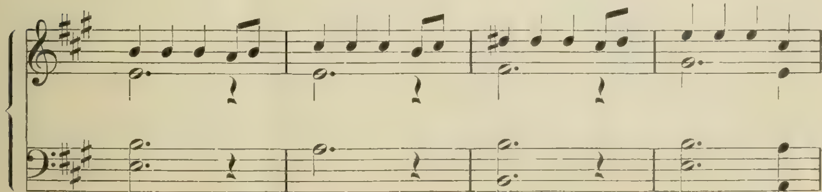
Englischer Tanz oder **Pickelhering.**

(Oversat af Hr. Prof. W. Tappert.)

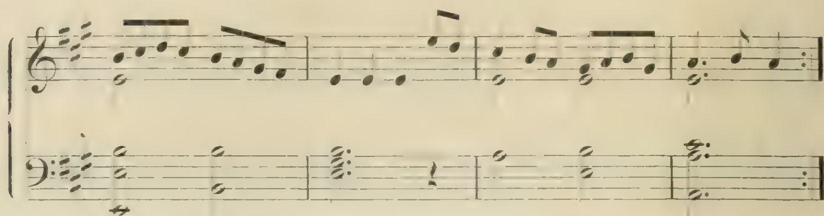
Mscrpt. i Leipzig. 1619.







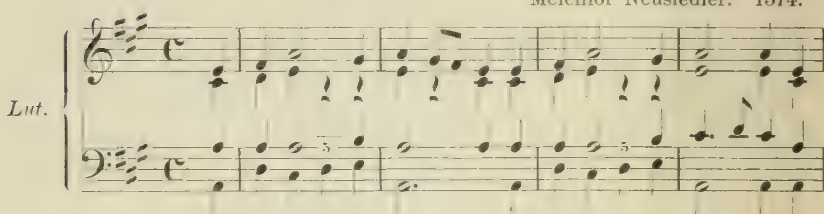
V. S.

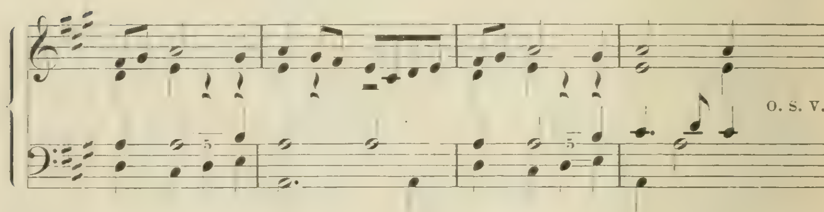


Dorisaner-Tanz.

(Oversat af H. Panum.)

Melchior Neusiedler. 1574.





definitivt fra Huset Breitkopf's Musikaliefortegnelser. Den sidste Lutspiller og Lutkomponist var Guitarvirtuosen Scheidler, som ved dette Aarhundredes Begyndelse levede i Wien og blandt andet har efterladt sig en Række Lut-Variationer over et Tema af Mozart's „Don Juan“.

De Klavérinstrumenter, som vare i Brug fra det 16de til det 18de Aarhundrede, delte sig ifølge Konstruktion og Klangfarve i to Arter: *Klavikord* og *Klavicymbel*. Hver af dem har sin selvstændige Udviklingsgang, og begge pege de ved deres Slægtregister tilbage til den fjerne Oldtid.

Klavikordet's Stamfader er det tidligere omtalte antik-græske *Monokord* (se ovf. første Kap.). Klavicymbelet nedstammer fra det ældgamle assyriske *Psalterium*.

Klavikordets Stamform, Monokordet, var, som det vil erindres, et meget primitivt Apparat. I Oldtiden havde det udelukkende været brugt til videnskabelige Forsøg; som praktisk Toneredskab findes det først anvendt i Middelalderen: Klosterskolens Elever lærte paa Støtte af det at træffe Intervallerne. Forbedringer forvandlede lidt efter lidt Monokordet til et brugbart Musikinstrument. Det var maaske kun kort efter Guido's Død, at man fik det Indfald under Strengene at anbringe en Klaviatur i Smag med den, som allerede forefandtes baade paa Orgelet (s. ndf.) og paa Bondeliren. Tasterne i denne Klaviatur kaldtes Klaver, ɔ: Nøgler, fordi de i figurlig Forstand „lukkede op" for Kundskaben om Intervallerne. For Enden af hver Klave, altsaa paa den Del, som vippede op imod Strengen og bragte denne til at tone, var der anbragt en lille Messingstift, den saakaldte „Tangent" (af tangere, at berøre [1]).



Fig. 39. Kongelig Person, som spiller Monokord. (7ende Aarh.). (Gerbert: de cantu et musica sacra 1774).

Et Klavér med en eneste Streng var kun Fattigdom. Man kunde paa det kun udføre Melodier; alle Samklange vare paa et Instrument som dette uudførlige. Det varede derfor ikke længe, før man fik det sindrige Indfald til Monokordets ene Streng at føje flere, og saaledes opstod omsider Klavikordet, der i og for sig kun var et rigere bestrenget og med Klaviatur forsynet Monokord [2]). Strengenes og Tangenternes Antal stode nemlig paa ægte Monokordvis endnu i stærkt indbyrdes Misforhold; paa ca. tredive Tangenter kom kun

[1]) Vor Benævnelse „Tangent" for Klavertaste er altsaa ikke korrekt. Oprindelig hed den Klave, mens den Ende af Vippen, som anslog Strengen, kaldtes Tangent.

[2]) I Italien og Frankrig benævnedes Klavikordet endnu i det 16de Aarhundrede Monochord eller Manichord.

syv à otte altid lige lange Strenge. Ligesom paa det énstrengede Monokord maatte altsaa ogsaa paa det syvstrengede den enkelte Streng forslaa til Anslaget af flere Tangenter, eller, med andre Ord, til Frembringelsen af flere Toner. Adskillige Harmonier, nemlig alle de, hvis Toner maatte frembringes paa en og samme Streng, lode sig derfor, trods den opnaaede rigere Bestrengning, slet ikke udføre[1]).



Fig. 40. Klavikord fra det 16de Aarh.

En væsentlig Mangel havde Klavikordet ogsaa i sin spinkle Tone, der ligeledes havde sin naturlige Grund i Instrumentets Afstamning fra Monokordet. Den omtalte Messingtangent delte jo Strengen i to Dele; deraf fulgte en uundgaaelig Mislyd, eftersom de to Strengedele, som laa hver til sin Side for Anslagspunktet, altid bragtes til at tone begge paa én Gang. For at hindre denne ildelydende Dobbeltklang, om-



Fig. 41. Assyrisk Psalterspiller.



Fig. 42. Assyrisk Harpespiller.

viklede man den Ende af Strengen, som laa til venstre for Anslagspunktet, med Uld eller Klæde, saaledes at den fuldstændig sattes ud af Virksomhed. Det

[1]) Først i det 18de Aarhundrede fik en tysk Klaverfabrikant, ved Navn Daniel Faber, den Ide at give hver af Klavikordets Strenge sin særegne Tangent, og satte derved langt om længe Instrumentet i Stand til at frembringe samtlige Harmonier.

blev følgelig paa Klavikordet altid kun et Stykke af Strengen, som gav Lyd; heraf Grunden til Instrumentets omtalte spæde Klang.

Af Udseende mindede Klavikordet om et taffelformigt Pianoforte uden Ben, men det var saa lille, at man uden Besvær kunde tage det under Armen og bære det fra en Stue over i en anden (se Afb. Fig. 40).

Klavicymbelet nedstammede, som ovenfor omtalt, i lige Linie fra det ældgamle assyriske Psalterium, der allerede findes afbildet paa gamle assyriske Skulpturer og i mange Varianter endnu findes i Brug hos orientalske og asiatiske Folkeslag. I sit Udseende minder Psalteret om en Citer. Over en Resonnansbund er der udspændt en Række Strenge, som ere af forskellig Længde og ere ordnede triangulært ligesom paa Harpen (se Afb. 41—42). Da Psalteret i Middelalderen var naaet til Evropa fra Orienten, blev det under Navn af Cymbel eller Hakkebræt hurtigt et Modeinstrument især hos Damerne. Paa de middelalderlige Malerier ses det gerne afbildet i denne Form (se Fig. 43). Strengene vare, ligesom endnu Strengene paa vort Pianoforte, ordnede i „Kor“, bestaaende af tre og tre énsstemte Strenge. Instrumentet har altsaa haft en fuld og kraftig Klang. Cymbelet blev i Regelen spillet med to smaa Pinde. Tidt benyttede den spillende ogsaa i Pindenes Sted Ringe, som vare anbragte paa Fingrene og vare udstyrede med smaa Penneposer, som reve i Strengene.



Fig. 43. Cymbel eller Hakkebræt. 15de Aarh.

Imidlertid foregik den før omtalte Omdannelse af Monokordet til et Klavikord. Den Idé, ogsaa paa Hakkebrættet at anbringe en Klaviatur, laa nær, og saaledes kom man da omsider til Klavicymbelet (et Cymbel med Klaver), hvis Konstruktion afveg fra Klavikordets deri, at Strengene i Stedet for at anslaas med Messingtangenter, bleve satte i Vibration ved Hjælp af smaa Ravnefjer, der sade for Enden af Klaven og knipsede imod Strengen. Klavicymbelets Tone kom herved til at minde om Harpetonen og var følgelig

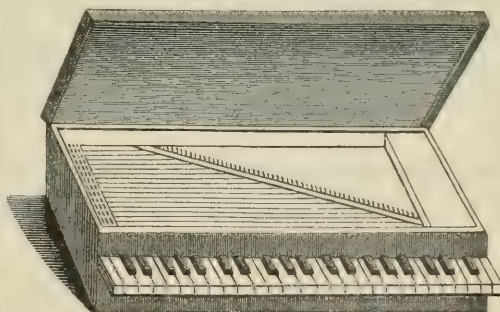


Fig. 44. Klavicymbel fra det 16de Aarh.

vidt forskellig fra Klavikordtonen. Den klang ogsaa adskilligt fyldigere, thi Strengen optraadte paa Klavicymbelet ikke delt saaledes som paa Klavikordet: den tonede altid i sin fulde Længde. Med alle disse Fortrin gør Klavicymbelet altsaa Indtryk af at have været et ulige mere fuldkomment Instrument end Klavikordet, men det havde ogsaa sine Mangler. For at Fjerene kunde faa fat i Strengen, var den spillende nødt til altid at benytte et fast Anslag; al finere Afskygning af Tonestyrken, saasom *crescendo*, *diminuendo* o. s. v., forbød sig derfor af sig selv. Man kunde i det højeste tilvejebringe et kunstigt piano ved at trække ud i en Knap (Register) over Klaviaturet, som derved forskødes saa vidt, at Fjerene i Stedet for at faa fat i den tredobbelte Streng kun grebe fat i den enkelte. Tidt anbragtes paa Klavicymblerne i samme Øjemed ogsaa to Klaviaturer, der vare anbragte terassemæssigt over hinanden; det ene af dem frembragte *forte*, det andet *piano*.



Fig. 45. Fornem Mand, som spiller paa Hakkebræt. (17de Aarh.). (Hirt: Kulturgesch. Bilderb. V.)

Klavikordet behøvede ikke at gøre Brug af alle disse Kunstgreb. Den spillende kunde med det under Hænder fuldstændig give sig hen i sit Foredrag og nuancere sit Spil i de fineste Enkeltheder. Det lille Instrument tillod endogsaa Foredragsfinesser, der ikke en Gang lade sig udføre paa Nutidens fuldkomne Instrumenter. Den saakaldte *Bæven*, som udførtes ved en rystende Fingerbevægelse paa en enkelt Tangent, var saaledes en Manér, som ene og alene tilhørte Klavikordet og forsvandt med det. Enhver, der satte mere Pris paa et intelligent, beaandet Foredrag end paa Kraftudfoldelse, foretrak i Almindelighed det lille svagttonende Klavikord, der, endog en Stund efter Pianofortets Fremkomst, holdt sig som det af Musikeren foretrukne Instrument. Baade Haydn og Mozart foretrak i mange Dele Klavikordet for Pianofortet, der ganske vist ogsaa ved deres Tid endnu var saare mangelfuldt.



DEKORERET FLYGELKLAVICYMBEL FRA DET 17. AARH.

(Havard: Dictionnaire d'Ameublement Tome I.)

THIELES BOGTRYKKERI

Taget i al Almindelighed kan man sige, at Klavikordet fortrinsvis egnede sig til Soloinstrument, mens Klavicymbelet paa Grund af sin større Tonevolume snarest hørte til i Orkesteret, hvor det særlig ved Operaopførelserne i sin Tid gjorde udmærket Fyldest som Støtte for Korsangen.

Mens Klavikordet gennem alle Tider bevarede sin aflangt firkantede Form, antog Klavicymbelet, der i Begyndelsen saa ud som Klavikordet, med Tiden Form som vort Flygel. (Se Bilag: Flygelklavicymbel fra det 17de Aarh.).

Stor Vægt lagde de Gamle paa Klaverinstrumenternes dekorative Udstyrelse. Især Laagene vare paa de gamle Klaverinstrumenter ofte pragtfuldt udsmykkede med Mosaikindlægning eller med Malerier. Selv de største Kunstnere forsmaaede ikke at nedlægge deres Kunst i disse Klaverlaag, en Omstændighed, der er



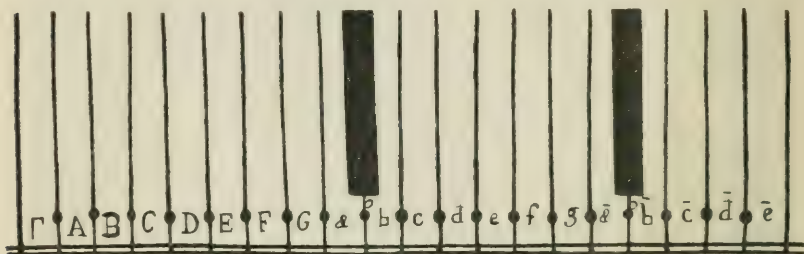
Fig. 46. Dekoreret Klavikord. (17de Aarh.).
(Perlen der Instrumentensaml.: P. de Wit's).

bleven den sørgelige Aarsag til mange af de gamle kostbare Instrumenters Forfald. For at bevare Malerierne undsaa man sig nemlig i en senere Tid ikke for at brække Klavérlaagene af og hænge dem op paa Væggen; Instrumenterne satte man derimod paa Loftet, hvor de lidt efter lidt ødelagdes.

Den Musik, som udførtes paa de gamle Klavérinstrumenter, var i Begyndelsen ganske den samme som den, der samtidig udførtes paa Orgelet. „Für Orgel *oder* Instrument“, ɔ: Klavér, lyder endnu Titelen paa enhver Orgelbog i det 16de og Begyndelsen af det 17de Aarhundrede. For at komme til Kundskab om Klavérmusikkens ældste Historie, maa man altsaa søge Oplysning hos den gamle *Orgel*musik.

Med Orgelet var der sket store Forbedringer siden hin Tid, da det med sine fodbrede Tangenter endnu kun lod sig behandle med knyttede Hænder. Ved de brede Taster var der nu befæstet Baandslynger, i hvilke Organisten anbragte sine Fødder for saaledes at kunne trække Tasterne ned i Stedet for som

for at skulle slaa dem[1]). Oven over de brede Fodtangenter, *Pedalen*, var der anbragt en Klaviatur med smalle Tangenter, op og ned ad hvilken Organisten nu frit kunde lade Fingrene bevæge sig i Løb og Passager; de satte ham ogsaa i Stand til med en enkelt Haand at anslaa fulde Akkorder. Organisten fik derved endelig Lejlighed til at udvikle Fingerteknik, noget han tidligere ikke havde kendt. Den ældre massive Orgelklaviatur havde kun bestaaet af en lige Række hvide Tangenter, der, for at kunne skelnes fra hinanden, havde været forsynede med paaklistrede Bogstaver: A B C D E F G a b o. s. v. (s. ovf. første Kap.). Først henimod Guido's Tid indskod man for det saakaldte „runde" b i de højere Oktaver en enkelt Overtangent, hvorved Klaviaturen fik dette mærkelige Udseende:



Naar de øvrige Overtangenter ere komne til, vides ikke bestemt, men 1511 præsenterer Orgel- og Klaverklaviaturen sig i alt Fald paa en gammel Afbildning fiks og færdig saaledes, som den ser ud nu.

Kun paa ét Punkt staar Orgelet i det 16de og ved Begyndelsen af det 17de Aarhundrede endnu paa det gamle Standpunkt: dette er vedrørende Blæsebælgenes Indretning og Behandlingsmaade. Naar man tænker tilbage paa det Orgel, der i Aaret 951 blev bygget i Winchester og til Betjening af sine 26 Blæsebælge fordrede en Besætning af halvfjerdsindstyve Mand (se første Kap.) og sammenligner det med de Kirkeorgler, Prætorius 1620 beskriver som anvendte paa hans Tid, maa man undre sig over, hvor lidt man paa dette Punkt er gaaet frem efter et Forløb af næsten syv Hundrede Aar. Paa den Afbildning, Prætorius giver af Bælgekammeret til Halberstadts Orgel, ses tyve Blæsebælge, der hver paa Overfladen bære en fastnaglet Toffel eller Stigbøjle til Anbringelse af Bælgetræderens Fod. Hver Bælgetræder regerer to Bælge ved skiftevis at træde ned med den ene Fod og trække op med den anden. Til Behandlingen af disse tyve Blæsebælge behøves der altsaa endnu en Arbejdskraft af 10 Mand, der maa være paa Pletten, hver Gang Organisten skal benytte Instrumentet.

Af Bekvemmelighedshensyn fandt man derfor paa som Staabi ved Siden af de store Orgler at konstruere en Art ganske smaa, let transportable Orgel-

[1]) Som den første, der benyttede sig af denne Fremgangsmaade, nævnes en Organist: Bernhard „den tyske", som ved Midten af det 15de Aarhundrede virkede i Venedig. I en Bog, som 1504 udkom i Paris, læser man: „Det var ham (Bernhard den tyske), som først gav Orgelet større Tonefylde, idet han ved paahængte Reb ogsaa gjorde Fødderne til Medhjælpere ved Spillet."

instrumenter, der baade kunde tjene Organisten som Øvelsesapparat og virke til Oplivelse og Fornøjelse i Hjemmet. Til det første Brug anvendte man især Positivet, der var det fuldkomneste og tillige det største af disse Mi-

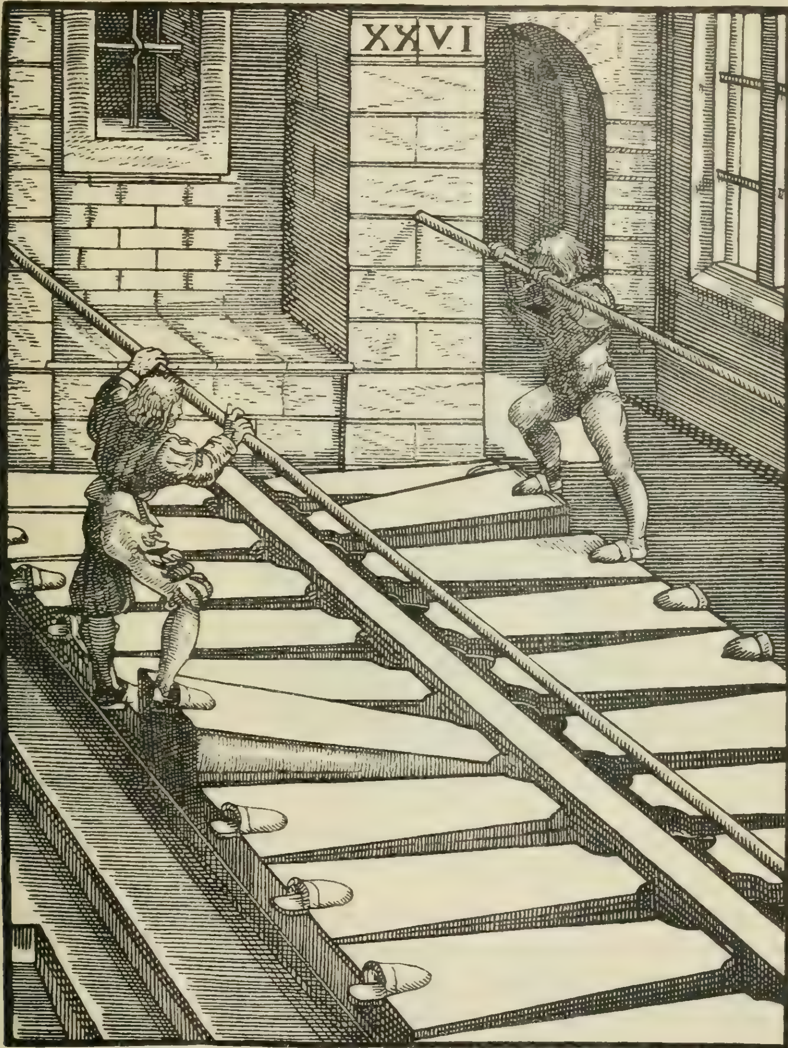


Fig. 47. Bælgekammeret til et gammelt Orgel i Halberstadt.
(Praetorius: Syntagma musicum 1620).

niaturorgler (se Afb. Fig. 49); til Hjemmebrug nøjedes man derimod i Regelen med det lille Regal eller med Portativorgelet, hvis Blæsebælg regeredes af den spillende selv, og som blev baaret i en Snor, der var bunden om Livet (se Afb. Fig. 48).

Miniaturorglerne rivaliserede som Hjemmeinstrumenter med Lutten, og vare ligesom denne umiddelbare Forløbere for Klavérinstrumenterne Paa en Maade kan man ogsaa kalde dem disses Allierede, eftersom de i lang Tid endnu anvendtes i Flæng med Klavéret, med hvilket de baade delte Litteratur og Spillemaade.

Den første Orgelspiller, der vandt et Navn, var den blindfødte laurbærkronede Florentiner Francesco Landino (f. 1325, d. 1390). Han staar dog endnu ene i sin Tid og har saa vidt vides ikke efterladt noget som helst nedskrevet Eksempel paa sin Orgelkunst.



Fig. 48. Portativorgel (16de Aarh.).
(Coussemaker: Essai sur les instruments. Annales archæol.).

Som mere alment dyrket Kunst optræder Orgelspillet først med det 15de Aarhundrede, der straks opviser ikke mindre end tre evropæisk berømte Organister, nemlig den tidligere omtalte blinde Konrad Paumann fra Nürnberg, den ligeledes blinde Antonio Squarcialupo fra Florens (1430—70) og Paul Hofheimer fra Wien (1449—1537).

Om Paumann skriver Hans Rosenplüt allerede 1447 i et Digt, at han var „en Mester over alle Mestre“, Hofheimer kaldes, i Lighed med Josquin de Près, „Musikkens Fyrste“, og om Squarcialupo hedder det, „at han ophøjede Musikken til en fjerde

Gratie". Hans Berømmelse var saa stor, at ansete Musikere fra England og det fjerne Norden lode sig lokke helt ned til Florens for at høre den sjældne Kunstner traktere sit Instrument.

De nedskrevne Prøver, som endnu eksistere, paa det 15de Aarhundredes Orgelkunst, ere paa det nærmeste nævnede med Paumann's „Fundamentum organisandi" (Nürnberg 1452) og et Par andre samtidige haandskrevne tyske og italienske Orgelbøger[1]). Ser man kun flygtigt paa disse, faar man let det Indtryk, at de ovenfor anførte Lovtaler, i det mindste i Henseende til Paumann, ere stærkt overdrevne. En anden Mening faar man, naar man betragter de Paumann'ske Orgelstykker nøjere og bedømmer dem fra Historikerens Synspunkt. Sammenlignede med Samtidens Sangmusik, der med Dufay som sin Hovedmand ved denne Tid endnu staar i sin spædeste Udviklingsperiode, vise disse Orgelstykker klart deres Oprindelse fra en Mester, der fuldt vel har kunnet tage det op med sin Samtids Stormænd paa Vokalmusikkens Omraade. I sine melodiske Vendinger og i sin Kontrapunktik minder Paumann endog paafaldende om Dufay og Binchois[2]).



Fig. 49. Positiv (15de Aarh.).
(Matthew: History of music).

[1]) Ogsaa i en af dem, det saakaldte Buxheimer Haandskrift findes Nürnbergermesteren repræsenteret med flere Numre. Af Hofheimer's og Squarcialupi's Orgelmusik findes der, saa vidt vides, intet mere.

[2]) Den hos de ældre Nederlændere stereotype Slutningsformel: fra Sekst til Tonika (som f. Eks. [musical example]) gaar igen baade hos Paumann og hos andre Orgelkomponister fra samme Periode. Den synes altsaa mere at være ejendommelig for Tidsperioden end for nogen enkelt af dennes Tonemestre.

I Hovedsagen er det endnu Vokalkompositionen, der danner Grundlaget for Paumann's Orgelkompositioner. Dog er hans hyppige Opløsen af Overstemmen i Løb og Passageværk et Tegn paa, at allerede han har følt Trang til undertiden at gøre sig fri fra den vokale Skrivemaade for at skrive instrumentalt, noget som vel maa forbavse hos en Mester i denne tidlige Tid.

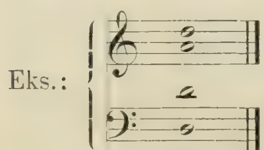
Bestemtere end hos Paumann og hans Samtidige gør Selvstændighedstrangen sig allerede gældende hos de Organister, der tilhøre det paafølgende 16de Aarhundrede.



Fig. 50. Antonio Squarcialupo.
(Relief paa hans Gravmonument i Florens Domkirke).

Efter Lutspillernes Eksempel vove Orgel- og Klavérspillerne sig nu omsider ind paa Dansemusikkens Omraade og lære, efter at have tilvejebragt en endeløs Række af mislykkede Forsøg, gennem denne Genre virkelig langt om længe, i det 17de Aarhundrede, at styre deres egne Veje og at gøre sig uafhængige af Vokalmusikken. Som et af de ubetinget interessanteste Momenter fra den omtalte lange Forsøgsperiode fremtræder Elias Ammerbach's: „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“, udkommen i Leipzig 1571, følgelig et Hundrede og tyve Aar yngre end den før nævnte Orgelbog af Paumann.

Interessant er det at lægge Mærke til, hvorledes Ammerbach i sine Klaverkompositioner overalt med Flid søger at omgaa den i Vokalkompositionen lovbudte Afslutning ved en tom Kvintharmoni:

Eks.: 

han slutter næsten overalt med en fuld Treklang. Ligeledes indfletter han i Lighed med Lutspillerne overalt i Slutningskadenserne den af Teoretikerne endnu da med stor Ængstelighed omgaaede Hovedfirklang.

Orgel oder Instrument Tabulatur.

Ein nützlichs Büchlein / in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur / sampt der Application / Auch froliche deutsche Stücklein vnnd Muteten / etliche mit Coloraturn abgesatzt / Desgleichen schöne deutsche Tentze / Galliarden vnnd Welsche Passometzen zubefinden / etc. Desgleichen zuuor in offenem Druck nicht ausgangen.

Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget / Durch

Eliam Nicolaum / sonst Ammerbach genandt / Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen.

Mit fleis vom Autore selbs vbersehen vnd Corrigirt.

Anno / 1571.

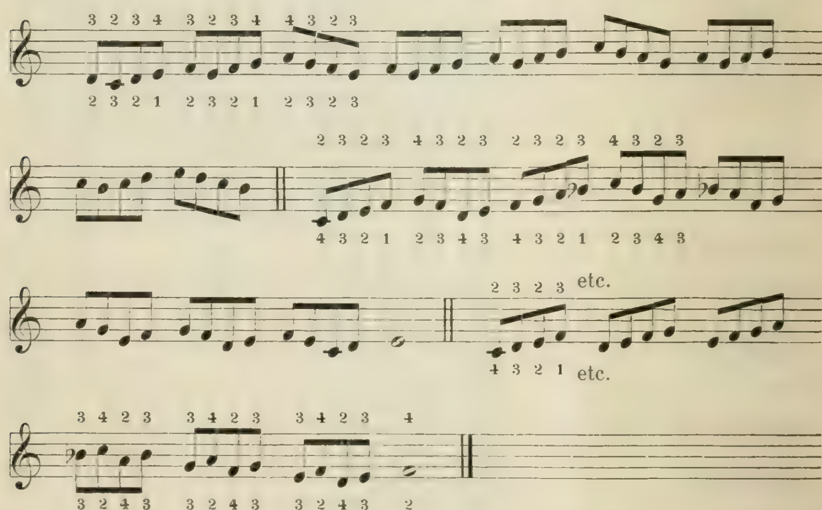
Fig. 51. Titelblad til Ammerbach: „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“.

Et enkelt Sted fordrister han sig endogsaa til at lade Dominantakkordens Septim indtræde frit, uden Forberedelse:



et Vovestykke, som i Vokalsatsen først forekommer en hel Menneskealder senere hos Claudio Monteverdi, en Komponist, som ved sine dristige Toneforbindelser i sin Tid vakte kolossal Opsigt[1]).

Alt *Passage*væsen er hos Ammerbach endnu anlagt saa knudret og uklavermæssigt som muligt. Navnlig gælder dette med Hensyn til de saakaldte *gecolorirten Stücklein*, der udfylde Slutningskapitelet; men ogsaa de Fingersætningseksempler, der findes statuerede i Indledningen, godtgøre, at Leipziger-Organisten endnu ikke har haft den allerfjerneste Anelse om det, som i Nutiden forstaas ved Passagespil. Hvor ynkeligt snuble f. Eks. ikke Fingrene over hinanden i følgende Fingersætningseksempler, hvor første og femte Finger næsten konsekvent ere satte ud af Virksomhed:



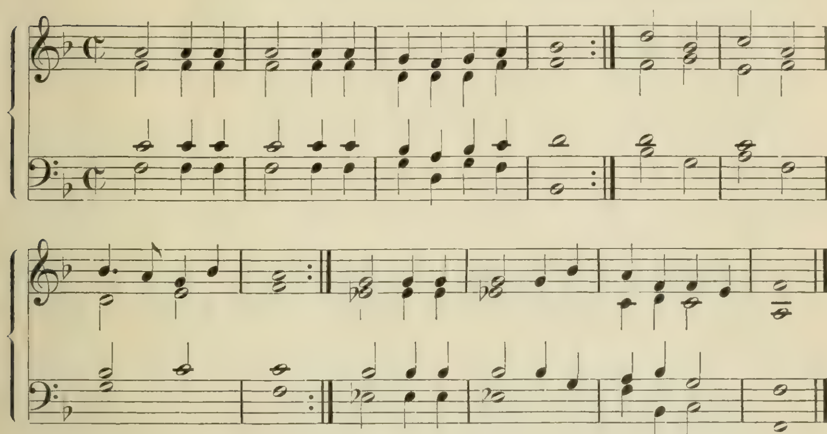
Fra Indholdets saavel som fra Kompositionsteknikens Side kan baade Ammerbach's Klaverbog og andre tyske Klaverbøger fra samme Tid fuldkomment tages under et med Samtidens Lutbøger. Indholdet er her som der transkriberede kirkelige og verdslige Vokalkompositioner, særlig Folkemelodier, og Danse. Det indrømmes,

[1]) Om Monteverdi se ndf. 9ende Kap.

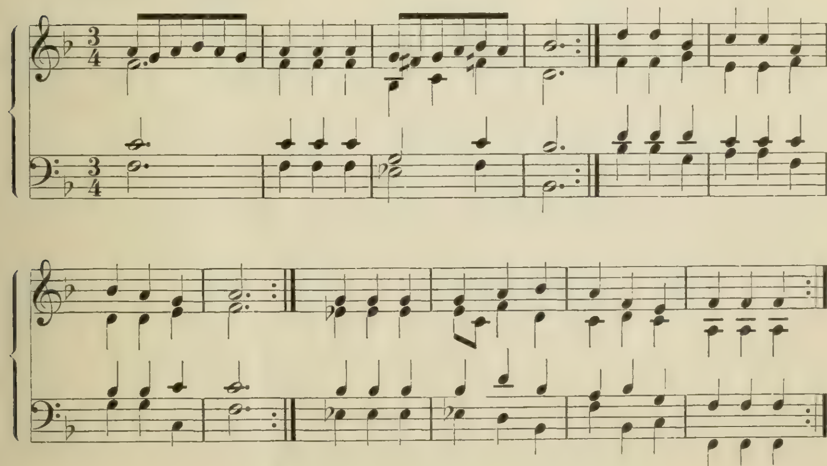
at de sidste, der hos Ammerbach ere lige saa ubehjælpsomt harmoniserede som hos Lutkomponisterne, ere optagne til Glæde for Ungdommen, „der“, som Ammerbach bemærker, „gerne foretrækker den muntre Dans for den alvorlige Motette.“ Med stor Konsekvens gennemfører Ammerbach den tidligere omtalte Gruppering af Dansene i Par, saaledes at en rolig Dans i lige Takt altid efterfølges af en bevægelig *Nachtanz* i ulige Takt.

Soll ich denn nun sterben.

E. Ammerbach. 1571.



Proportio (Nachtanz).



Ammerbach's Orgel- og Klaverbog er ligesom alle andre gamle tyske Orgelbøger noteret med den saakaldte *tyske Orgeltabulatur*, en Afart af den gamle gregorianske Bogstavskrift og et Sidestykke til de ovenfor omtalte Luttabulaturer. Ligesom i den gregorianske Skrift (se 1ste Kap.) noteres i Orgelskriften den saakaldte *store* Oktav med store Bogstaver, den *lille* med smaa; i den *énstregede* Oktav anbringes der over de smaa Bogstaver en lille vandret Streg, i den *tostregede* to dito o. s. fr. Over hvert Bogstav staar et Takttegn (jvf. Lutskriften), som angiver den paagældende Tones Varighed.

(1 *Stemme*)	g	fl	g	a	b		b	a	g	f	b	b	a	b
(2 *Stemme*)	b		b	f	f		f	e		f	b	e	f	f
(3 *Stemme*)	b	a	b	c	b		b	c	b	a	b	c		b
(4 *Stemme*)	g	b	g	f	B	c	b	e		f	g	f		B

Oversættelse.

Noget videre end i Tyskland var Orgel- og Klavermusikken ved denne Tid naaet i Italien. Ganske vist gik ogsaa der endnu Orgel- og Klavermusik under ét, men den italienske Orgelsats er dog i det mindste anlagt instrumentalt, og hentede ikke i samme Overmaal som den tyske sit Stof fra Vokalkompositionen.

Midtpunktet for det italienske Orgelspil var i det 16de Aarhundrede *Venedig*. Ved Markuskirkens to Orgler virkede i den sidste Halvdel af det nævnte Aarhundrede, til Dels efter og til Dels samtidigt med hinanden, tre Mænd, hvis Navne i den ældre italienske Orgelmusiks Historie paa det nøjeste ere knyttede til hverandre, og i hvis Kunst man ejer det oprindelige Grundlag til hin fugerede Orgel- og Klavergenre, der, udgaaet fra Italien, halvandet Aarhundrede senere i Tyskland naaede sit Højdepunkt med Johann Sebastian Bach. Navnene paa disse tre Berømtheder

ere *Claudio Merulo, Andrea Gabrieli* og hans Nevø, *Giovanni Gabrieli*[1]).

Allerede hos Merulo føler man sig slaaet af en kunstnerisk Frihed, der stikker mærkværdigt af imod de tyske Organisters ubehjælpsomme Stivhed. Velklingende Akkordfølger veksle i hans Orgelstykker med klavermæssige Passager: Løbene ere overalt anbragte med Smag og falde let og naturligt i Fingrene. Det hele har Karakter af en Improvisation. Løbene ere som oftest skalamæssige og fortsætte sig hyppigt fra den ene Haand over i den anden, mens de, afvekslende i Diskant eller Bas, ledsages af lange udholdte Akkorder (se omstaaende Eksempel). Navnet for denne Art Orgelstykker var *Toccata* (af toccare ɔ: at berøre), hvad der er énsbetydende med Forspil, Præludium.

Efter, eller rettere samtidigt med Merulo optages Initiativet ogsaa af Andrea Gabrieli og hans Nevø. Præludiet optræder hos dem ogsaa i simplere Form som *Intonation*, ɔ: et ganske kort harmonisk Forspil, der endnu bedre end Toccata'en svarer til Præludiets Øjemed: at give Sangeren Tonen, før Kirkesangen begynder.

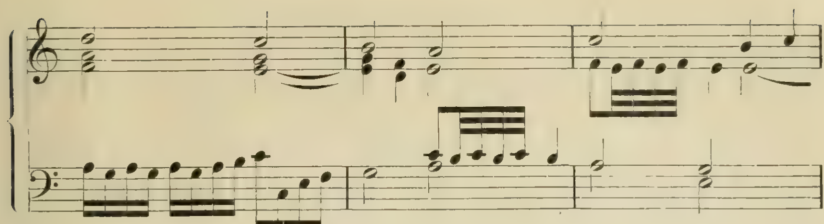
Andrea Gabrieli fødtes i Venedig ca. 1510. Han var, som tidligere omtalt (se 6te Kap.), Elev af den venetianske Skole, blev 1536 Sanger i Dogens Kapel og 1566 anden Organist ved Markuskirken. Senere rykkede han ved Merulos Død op i dennes Plads og blev første Organist. Som Komponist nød han stor Anseelse baade i Italien og i Udlandet. I Venedig fejredes der ikke nogen offentlig Fest, uden at Gabrieli maatte skrive Musik dertil. I Tyskland kappedes de fyrstelige Musikkapeller, med Grev Fuggers berømte Augsburgerkapel i Spidsen, om at opføre Gabrieli's Værker. Ogsaa som Lærer var han meget søgt. Udenlandske Musikere kom i Skarevis til Venedig for at hente deres Uddannelse hos Gabrieli: blandt dem ogsaa den senere saa berømte hollandske Orgelmester Jean Pieter Swelink og Tyskeren Hans Leo Hasler.

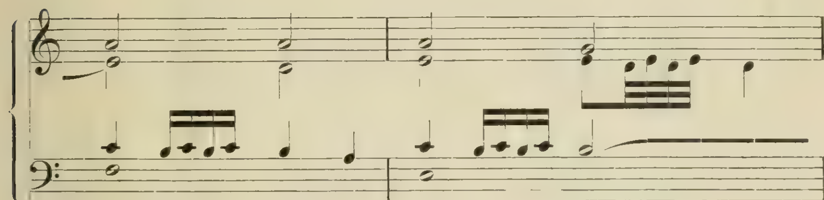
(Det var Hasler som først bragte den venetianske Musikstil til Tyskland og forvoldte den nederlandske Musiks Forfald der. En heldbringende Indflydelse fik dette Omslag paa den flerstemmige tyske *Lieder*komposition, der næst Isaac og Senfl netop har sin vigtigste Repræsentant i Hasler. Isaac og Senfl lagde som Elever af den nederlandske Skole endnu gennemsnitlig Melodien i Tenoren: hos Hasler findes den konsekvent lagt op i den øverste Stemme. Aanden i Hasler's Lieder er ellers ubetinget tysk folkelig, det er især i hans *Danse*sange, at man sporer italiensk Paavirkning. Som Discipel af den venetianske Skole viser Hasler sig først og fremmest i sine Madrigaler, Messer og Motetter; som polykorisk Komponist minder han ofte skuffende om sin Ven og Meddiscipel i Venedig: Giovanni Gabrieli).

[1]) De to sidst nævnte vare som bekendt ogsaa betydelige Mestre paa Vokalkompositionens Omraade (se ovf. 6te Kap.).

Toccata.

Claudio Merulo. 1532—1604.











Giovanni Gabrieli, der som Komponist og Lærer kom til at nyde endnu større Berømmelse end Andrea, var, som tidligere omtalt, en Nevø og Elev af denne. Han var født i Venedig 1557 og døde samme Steds i Aaret 1612 eller 13. Side om Side med sin Onkel virkede han i mange Aar som Organist ved Markuskirken. Hvorledes han hørte til de første, som lagde Mærke til og droge Fordel af de enkelte Instrumenters ejendommelige Klangfarve, og hvorledes den polykoriske Musikgenre ved ham vandt et rigere harmonisk Præg end den nogen Sinde før havde ejet, er allerede blevet fremhævet tidligere. Det er nærmest som Lærer og Orgelspiller, han skal omtales her. Hans Indflydelse som Lærer strakte sig ud over hele Evropa og gjorde sig endogsaa gældende helt her oppe i Norden. Ikke faa vare de unge Musikere, der af Kristian den Fjerde bleve sendte Syd paa for at lære hos Giovanni Gabrieli.

Den betydeligste af denne yngre Gabrieli's Elever var Tyskeren *Heinrich Schütz*, der i nogen Tid virkede som Kapelmester her i København og for Tyskland fik en lignende Betydning, som hans Lærer havde det for Italien.

Deres Hovedbetydning fik de to Gabrieli'er som Banebrydere for den fugerede Orgelstil. Ved en Fuga havde de gamle nederlandske Kontrapunktister som bekendt forstaaet et Musikstykke, i hvilket den ene Stemme ordret imiterede den anden, altsaa hvad man nu kalder en Kanon (se ovf. 5te Kap.). De venetianske Kontrapunktister plejede sammen med denne strenge Fuga ogsaa friere Fugaformer. Til disse hørte Orgel-Ricercaren og -Canzonen, som netop særlig bleve udviklede af Gabrieli'erne, og i deres Affatning og mangfoldige Temabehandling bleve vigtige Forløbere for den moderne Instrumentalfuga. Sammenlignede med de moderne Bach'ske Fugaer gøre disse smaa Forsøg rigtignok Indtryk af at være temmelig ubetydelige, men historisk sete ere de af stor Vigtighed; de udgøre den Hjørnesten, paa hvilken den moderne Fugas kunstige Bygning hviler.

Kun tre Aar efter Giovanni Gabrieli's Død optraadte i Peterskirken i Rom en ung Orgelspiller, der i Orgelmusikkens Historie skulde efterlade sig et endnu mere berømt Navn end Gabrieli'erne. Denne Orgelspiller var Girolamo Frescobaldi, af Lorenzo Penna[1]) betegnet som „sin Tids Vidunder“.

[1]) Li primi albori musicali III.

Født i Ferrara havde Frescobaldi modtaget sin første musikalske Undervisning dér hos Organisten François Milleville[1]. Siden rejste han til Nederlandene for at uddanne sig videre. 1608 var han igen i Italien. Ved sit mesterlige Orgelspil indlagde han sig tidlig stor Berømmelse. Da han i en Alder af 27 Aar var bleven udnævnt til Organist ved Peterskirken i Rom og første Gang optraadte i Kirken mødte der 30,000 Tilhørere.

Saa meget og ikke mere ved man at fortælle om den store Mesters Liv. Det videre maa man slutte sig til af hans Værker. Han gør i disse Indtrykket af en djærv Kunstnerbegavelse, der i dristige Toneforbindelser ikke giver sin Samtidige Claudio Monteverdi noget efter[2]. Frescobaldi's fugerede Orgelkompositioner ere allerede langt mere helstøbte Kunstværker end Gabrieli'ernes. De ere ikke saaledes som disse byggede over smaa, temmelig intetsigende Motiver, men over Temaer, der ligesom Bach's og Händel's have et udpræget Fysiognomi.

Frescobaldi's Hovedbetydning ligger imidlertid ikke saa meget i hans Opfindelse af saadanne Temaer som i den Maade, paa hvilken han omgikkes med dem.

En Fuga indledes som bekendt altid med en enkelt Stemme, som indfører det i Almindelighed temmelig kortfattede *Tema*. Er Temaet bragt til Ende, optages det af en anden Stemme, mens den første frit kontrapunkterer videre. Hvis Fuga'en er 3- eller 4-stemmig, gentages Temaet derefter konsekvent endnu en Gang af 3die og henholdsvis ogsaa af 4de Stemme. Den Stemme, som indfører Temaet, kaldes *Dux* eller Fører; den Stemme, som optager Temaet efter den, hedder *Comes*, ɔ: Følgesvend. I den moderne Fuga indtræder Dux i Almindelighed enten med Toneartens Tonica[3] eller med dennes Dominant[4], og Comes svarer saa henholdsvis med Dominant eller Tonica. Indtræder Dux paa Tonica, svarer Comes med Dominant; den 3die Stemme tager saa i Almindelighed igen fat med Tonica, den 4de med Dominant.

Denne Regel kendtes endnu ikke ved Frescobaldi's Tid. Frescobaldi lader ofte Temaet besvare i Oktaven; besvares det i Kvinten, falder den 3die Stemme tidt igen ind med Kvinten.

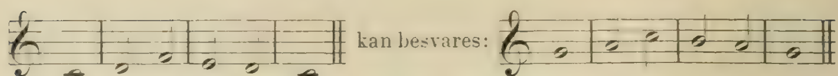
I Regelen transponeres Temaet ordret i Følgestemmen; der gives dog Temaer, der, for ikke at medføre Modulation, i Comes maa undergaa en lille Forandring. Et Tema som dette:

[1] Denne var en Søn af Alexander Milleville, en Franskmand og berømt Orgelspiller, som indtil sin Død 1589 fungerede som Kapelmester ved Domkirken i Ferrara.

[2] Om denne se ndf. 9ende Kap.

[3] Den 1ste Tone i Skalaen

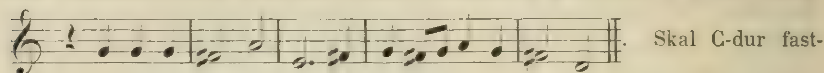
[4] Den 5te Tone i Skalaen; det sker dog ogsaa, at Temaet indledes med Tonica'ens eller Dominantens Terts.



uden at derfor C-dur forlades. Derimod vil dette Tema:



, hvis det besvares efter Bogstaven (ↄ: med de samme Tonetrin), medføre en Modulation til G-dur, nemlig:



. Skal C-dur fastholdes, maa Svaret lyde: . d. v. s. *den lille Sekund* fra Tonica ned efter maa her besvares med *en lille Terts* ned efter fra Dominanten, hvorefter Temaet skrider videre frem i sine oprindelige Intervaller.

Denne Ændring af Temaet i Comes anvendes netop allerførst hos Frescobaldi, ↄ: Frescobaldi erstatter Fuga reale med Fuga di tuono; han er af denne Grund bleven betegnet som den moderne Fugakunst's egentlige Fader.

Girolamo Frescobaldi og Bernardo Pasquini (der samtidig med Frescobaldi virkede som Organist ved en anden af Rom's Hovedkirker: Santa Maria Maggiore) ere de sidste store Repræsentanter for den italienske Orgelkunst. Fra det katolske Italien vandrer Orgelmusikken nu op i det protestantiske Tyskland, hvor den evangeliske Koral leder den ind paa ganske ny Baner, og hvor den omsider under Bach naar Højdepunktet i sin Udvikling.

Mens Tyskland i det 16de Aarhundrede endnu i Hovedsagen grundede baade sit Orgel- og Klaverspil paa den samtidige flerstemmige Sangmusik, ejede Italien altsaa ved samme Tid i sin Orgelmusik allerede en virkelig selvstændig Instrumentalgenre, men egentlig Klavérmusik var der heller ikke Tale om der. Det samme, som udførtes paa Orgelet, anvendtes ogsaa til Klaveret.

Paa lignende Maade forholdt det sig ogsaa endnu i Frankrig. Kun ét Land gaar i denne Retning uden for Regelen og skaber sig, upaavirket af alle andre Lande, en Klavérsats, som endelig har det Fortrin at være passet til efter Instrumentets Natur. Dette Land er England, det af alle de evropæiske Lande, som man i vor Tid allersidst vilde tiltro musikalsk Selvraadighed. Nutiden stiller sig endog i Almindelighed lidt skeptisk

over for den engelske Nations Begavelse i musikalsk Retning, og dog var der en Tid, da dette Folk fuldstændig lod sig stille Side om Side med Evropas første musikalske Stormagter. Det er allerede tidligere bleven omtalt (se 5te Kap.), hvorledes Englænderne som Kontrapunktikere i god Tid holdt Skridt med Franskmænd, Nederlændere og Tyskere. Sin store musikalske Periode oplevede England dog først i det 16de og i Begyndelsen af det 17de Aarhundrede, da de engelske Komponister i den verdslige Sangmusik kunde kappes med de bedste blandt Italienerne (se ovf. 6te Kap., Madrigalen), og da de ved for første Gang at skabe en ægte Klavérstil endog toge Forspringet for alle andre Landes Komponister og stode som de første ved Maalet. Indtoge de tyske Klavérspillere allerede over for de italienske et barnligt, ubehjælpsomt Standpunkt, tage de sig endnu fattigere ud, naar de stilles ved Siden af disse Englændere fra ganske den samme Periode. Ammerbach's Klavérstykker faa da Udseende af kun at være flittig, agtværdig Spidsborgermusik uden nogen egentlig Interesse. Den engelske Klavérmusik røber derimod ikke alene en vis kunstnerisk Rutine i Instrumentets Behandlingsmaade, men til Tider endogsaa virkelig Inspiration. Arbejdede de tyske Mestre endnu samvittighedsfuldt under Tvangen af den mangestemmige harmonisk overlæssede Sangmusik, kastede disse Englændere som ægte Kunstnere al Tvang til Side og forsøgte omsider at skabe en speciel Klavérsats, der hverken var paavirket af Sangmusikken eller af den dog altid noget tunge Orgelmusik.

Det var ved Dronning Elisabeths Tid, at det musikalske Kunstnerkløver, *Tallis*, *Bird* og *Bull*, omsider i England skaffede Klaveret en uafhængig Stilling og lod det tale et Sprog, som fuldstændig stemmede overéns med dets Natur.

Allerede indbyrdes vise de tre Mestre en interessant gradvis Fremadstræben: Thomas Tallis, den ældste, støtter sig endnu for en Del til det gamle. Hans Klavermusik er værdig og alvorlig og staar endnu den kirkelige Orgelstil forholdsvis nær. Men allerede hans Elev og Efterfølger, William Bird, udfolder Vingerne og optræder i sin Klavérmusik som den frigjorte Kunstner, for hvem Indholdet er Hovedsagen og Formen kun en Biting. Størst som Klavérspiller er John Bull, der ved sin eminente Fingerfærdighed i den Grad forbløffer sin Samtid, at mange i denne overtroiske Tidsalder mistænke ham for at være Djævelen selv og

Pavane: The Earl of Salisbury.

William Bird.

„The king's hunting jig".

Allegro con fuoco. (Udtog.) John Bull.

ff *p* *f* *p* *f*

V. S.

ten.

dolce

ff

p

f

ff *pp*

ff *pp*

sf

f p f

p f p

f p f p

poco rit. dim. p

ængstelig skotte ned efter Hestehoven. Som Komponist er han mindre gedigen end baade Tallis og Bird, men hans Klavérsats harmonerer bedre end deres med Instrumentets Natur.

Han er den første virkelige Klavérvirtuos og tillige den første, som finder paa ved Kunstrejser at gøre sin Kunst bekendt ogsaa i andre Lande.

Baade Tallis, Bird og Bull vare som Organister ansatte ved Dronning Elisabeths Hof og have, som det synes, alle tre efter hinanden gjort Tjeneste som Klavérlærere for Dronningen, der var meget musikalsk og især udmærkede sig som dygtig Klavérspillerske. Hovedsummen af de tre nævnte Mestres Klavérkompositioner finder man derfor samlet i Dronning Elisabeths Klavérbog, som endnu eksisterer, og desuden ogsaa indeholder adskillig Musik af andre samtidige engelske Klavérkomponister. Særkendet for al denne engelske Klavérmusik er en paafaldende udviklet Klavérsats; derimod er det musikalske Indhold ofte tørt og monotont. Kun Bird viser af og til Glimt af virkelig Genialitet og udmærker sig navnlig ved en gennemgaaende smuk Behandlingsmaade af Melodien. Den optræder hos ham tidt med en Klarhed og Inderlighed, der næsten peger frem imod den italienske Melodis Dage. (Se medfølgende Eks.: The earl of Salisbury).



Fig. 51. John Bull.
(Hawkins: History of music).

Mindre indholdsrig, men desto mere brillant, optræder Klavérsatsen som sagt hos John Bull, der bl. a. i et Jagtstykke, betitlet „the king's hunting jig", med stor Virkning efterligner baade Hornsignalerne og disses Ekko i Skoven og lægger den første Grund til den bravurmæssige lettere Musikgenre, som i Nutiden gaar under Navn af „Salonmusik". (Se medfølgende Eks.).

OTTENDE KAPITEL.

Stryge- og Blæseinstrumenter før og i det 16de Aarhundrede.

Vore Strygeinstrumenter ere Resterne af en stor og vidt forgrenet Instrumentalslægt, hvis Medlemmer i Middelalderen findes spredte viden om langt ud over Evropas Grænser. Trods det Baand, der binder dem sammen, antage disse dog i de forskellige Egne højst forskellige Fysiognomier.

Det er en meget vanskelig, ja man kan næsten sige umulig Opgave gennem Middelalderens mangfoldige Violinformer at komme til nogen bestemt Erkendelse af, hvor og hvorledes Slægten fra først af er bleven til, og hvilken af alle de mange Former, der bør regnes for den oprindelige eller dog for den, som staar den oprindelige nærmest. Saa meget synes dog vist, at Violinen lige saa lidt som Klavéret nøjes med en enkelt Stamfader; den maa tværtimod anses som en Ætling af flere indbyrdes sammenvoksede Slægtlinier. Af disse Slægtlinier have de to vigtigste deres Udspring i Evropa; den ene i England, den anden sandsynligvis i Tyskland.

Hovedet for den ærværdigste af disse to evropæiske Violinslægter er ubetinget den walisiske *Crwth* (latinsk Chrotta), der allerede i det 6te Aarhundrede omtales i et Digt af Venantius Fortunatus. Paa de ældste Afbildninger, der desværre først datere sig fra en senere Periode, findes dette Instrument snart fremstillet som en Art *Lyra, der behandles med Plekter* (ɔ: en lille Stav eller Fjer, med hvilken den spillende river i Strengene), snart som et *med Bue behandlet Strygeinstrument.*

Som en Mærkværdighed optræder ved den *første* af disse to nævnte Former Strengeholderen og Stolen (se Fig. 53),

to Dele, som begge savnes paa den antikke Lyra og ellers i Regelen regnes som de afgørende Kendemærker for et *Stryge*-instrument.

En tilsvarende Uregelmæssighed opviste den *strøgne* Crwth (se Fig. 52 og 54) i sin flade Stol, der bevirkede, at dens tre (senere seks) Strenge aldrig kunde anstryges isolerede, men altid nødtes til at tone alle paa én Gang. Melodien dannedes med venstre Haands Fingre alene



Fig. 52. Konge, som spiller Crwth, 11te Aarh.



Fig. 53. Chrotta, behandlet som Lyre. (Gerbert: di cantu et musica sacra 1774) 7ende Aarh.

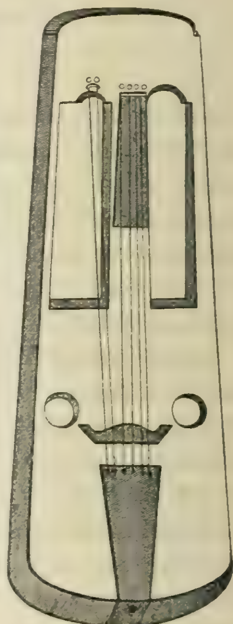


Fig 54. Walisisk Crwth. (Stryge-Crwth) 11te Aarh.

paa den højest tonende Streng; de dybere Strenge, der vare stemte i Kvinter, brummede kun løse med som Bas. Ligesom Bondeliren og Sækkepiben hører altsaa ogsaa Crwth til den for det ældgamle Norden ejendommelige Instrumentklasse, der, baseret paa Samklangen, i sin Tid synes at have vist Vejen til den harmoniske Sammensang (se 2det Kap.). Af Form er den strøgne Crwth undertiden firkantet med afrundede Hjørner, undertiden oval med let indbuede Sider (se ovf.). Mærkværdig lyramæssig er den Ramme,

der, som to sammenvoksede Arme, foroven omgiver Strengene og kun lige giver Haanden Plads til at knibe sig igennem til det i Midten anbragte Gribebræt.

Henimod det 13de Aarhundrede antager den brittiske Crwth efterhaanden et mere violinmæssigt Ydre, idet Gribebrættet paa en selvstændig Hals faar Plads uden for Ovalen, i Forlængelse med den. I Steden for Crwth eller Chrotta kaldes Instrumentet nu *Rote* eller Rotte og har paa det nærmeste faaet Udseende af en Art lille Violoncel. Naar det spilles, holdes det ligesom Chrotta'en omvendt, d. v. s. med Halsen opad, enten støttet mod Knæet eller klemt ind mellem Benene (se Fig. 55 og 56).



Fig. 55. Rote fra det 12te Aarh.
Didron: Annales archæologiques VII.

Over for Roten, der danner Udgangspunktet for den Klasse Strygeinstrumenter, der have deres Særkende i en *flad* Lydkasse (ɔ: Over- og Underflade forbundne ved en smal Randflade), staar den ældre *Viele*, ogsaa kaldet Lira, som Typen for den Klasse Strygeinstrumenter, der ligesom Lutten have en rund, hvælvet Bund. Denne Form, som rimeligvis stammer fra Tyskland, findes for første Gang afbildet i et Manuskript fra det 8nde—9ende Aarhundrede og minder ganske om en paalangs gennemskaaret Pære, idet Hals og Korpus her ikke, saaledes som paa vore Violininstrumenter, danne to Dele, men umærkeligt gaa over i hinanden (se Fig. 57—60).

Indtil det 12te Aarhundrede synes denne Form at have været den typiske for *alle de mindre, som en Violin behandlede* Strygeinstrumenter, men efter denne Tid dele disse sig og gaa to forskellige Veje.

Mens den gamle Form uforandret lever videre i *Gigen* (se Fig. 61), dannes der samtidig en *ny Viele*, der knytter sig til

Roten, idet Bunden er flad og Halsen skiller sig bestemt fra Lydkassen. Denne er til en Begyndelse fuldkommen oval, Halsen



Fig. 56. Rote fra det 13de Aarhundrede.
Didron: Annales archæologiques VII.

som oftest ganske kort (se Fig. 62). Først i det 13—14de Aarhundrede finder man paa at runde Vielens Sider ind for derved at lette Buestrøget; samtidig forlænges ogsaa Halsen (se Fig. 63).

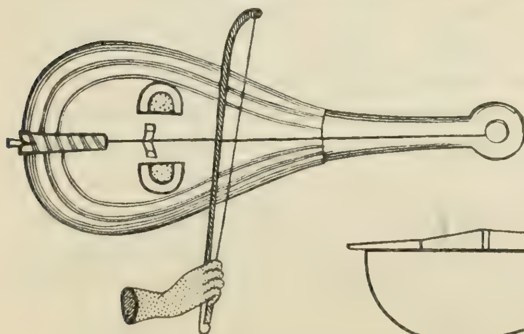


Fig. 57. Viele eller Lira (8—9ende Aarh.).
(Gerbert di cantu et musica sacra 1774).

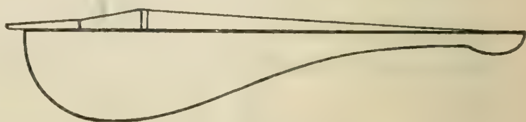


Fig. 58. Tænkt Gennemsnit af samme.

Gigen, som fra nu af hovedsagelig benyttes til Ledsagelse af Dansen, forsvinder i Frankrig allerede med det 14de Aarhundrede, mens den i Tyskland holder sig i Brug til ind i det 17de. Vielen, der i det 15de Aarhundrede omdøbtes til Viole, benyttedes af Jonglørerne med Forkærlighed som det ledsagende Instrument ved Sangen og blev Moderen til vor Violin (Violin, Diminutiv af Viole).

Foruden Roten, Gigen og Violen benyttede man i Middelalderen endnu et fjerde Strygeinstrument. Det var den saakaldte



Fig. 59. Viele eller Liraspiller fra det 11te Aarh. (Hefner Alteneck: Trachten des chr. Mittelalt.).



Fig. 60. Viele eller Liraspillende Gnomer. 12te Aarh. (Annales archæol.).



Fig. 61. Gige fra det 14de Aarh. (smstds.).

Rubebe eller Rebek, der nedstammede fra den arabiske *Rebab*, et Strygeinstrument, som kom til Evropa ved Korstogenes Tid og dér fandt Optagelse blandt Jonglørinstrumenterne. Denne Rebab, som endnu den Dag i Dag er i Brug i sit Hjemland, ligner paa det nærmeste en meget vulgær Violoncel. Den aflangt firkantede Lydkasse er simpelt hen dannet af en Træramme, der paa Overfladen er beklædt med Pergament, og Strengene (en à to) ere tvundne af Hestehaar. Under Spillet holdes Instrumentet ligesom en Violoncel mellem Knæene og støtter paa en lang Jærnspids, der forneden rager ud af Lydkassen (se Fig. 64).

Den ovenfor omtalte *Rubebe* havde omtrent samme Udseende som denne Rebab, men den blev ligesom Violen holdt i Armen (se Fig. 65). Den havde to à tre Strenge og en dyb Alt-lignende Klang. Ligesom Gigen benyttedes Rubeben hovedsagelig til Dans og synes i Anseelse at have staaet en Del under de andre Stryge-instrumenter.

Ved en Sammensmæltning af de fire nævnte Hovedformer (*Rote*, *Gige*, *Viole*, *Rubebe*), opstod der i Løbet af det 13—16de Aar-



Fig. 62. Vielespillende Engel. (Domkirken i Køln).



Fig. 63. Vielespiller fra det 14de Aarh. (Lacroix: Le moyen-âge et la renaissance IV).

hundrede et Utal af Blandingsformer, hvis nærmere Beskrivelse imidlertid vilde føre ud i unødig Vidtløftighed.

Af alle de mange Violinformer bliver det langt om længe *Viole*formen, som beholder Overtaget. Under Paavirkning af den efterhaanden alt beherskende Lut modtager denne rigtignok i Løbet af det 14—15de Aarhundrede to Modifikationer, som kun betinget kunne kaldes Forbedringer. De ældre c-formige Lydhuller, der, undertiden to, undertiden fire i Tallet, paa de ældste Instrumenter havde deres Plads enten paa hver Side af Stolen eller i Instru-

mentets fire Hjørner (se ovf. Fig. 55 og 56), erstattes omtrent fra denne Tid at regne med et eneste stort rundt Lydhul, den saakaldte *Rose*, der ligesom paa Lutten er anbragt midt i Resonanskassens Overflade (se Fig. 66). Omtrent samtidig bliver ogsaa



Fig. 64. Arabisk Rebabspiller.
(Clément: Histoire de la musique).

Gribebrættet, med Luttens Gribebræt som Mønster, inddelt med „Baand“.

„Baandene“ bleve i det 15—16de Aarhundrede regnede for at være saa uundværlige, at de enkelte Instrumenter, som manglede dem, ikke engang nøde Musikernes Agtelse.

I Virdungs „Musica getutscht“, der i Aaret 1511 udkom i Basel, nævnes to Strygeinstrumenter, der savne Baand og netop af denne Grund betegnes som „unyttige“; det ene hedder *Trumscheit* (se Fig. 67), det andet *Kleingeige* (se Fig. 68). Trumscheit er ganske vist som Kunstorgan betragtet af



Fig. 65. Rubebe.
Didron: Annales archæol. VIII. (13de Aarh.).



Fig. 66. Violespiller fra det 15de Aarh.
(Lacroix: Le moyen-âge et la renaissance).

saare ringe Værd. Sammentømret af tre à fire smalle Bræder er dette Instrument kun bespændt med en eneste tyk Tarmstreng (undtagelsesvis ogsaa med to). Strengen hviler paa Højkanten af en Stol, som noget nær har Form af en omvendt Tøffel; ved Buestrøget bringes dennes lavere, tyndere Ende til at vibrere mod Resonansbunden i korte, hurtige Stød, hvorved Tonerne, der udelukkende udføres i Flageolet, faa Klang som Trompettoner. Hyppigt ser man derfor ogsaa i Middelalderen Trumscheit anvendt i Trompetens Sted. I Frankrig og England brugtes den især til Søs som Signalinstrument og kaldtes paa Grund af sin Trompetklang „Tromba marina“; paa tysk hed den „Marinentrompet“, et Navn, som enkelte Lærde rigtignok forklare som en Forvrængelse af „Marientrompet“. Instrumentet forrettede nemlig i Tyskland jævnligt Trompettjeneste ved Nonneklostrenes Musikopførelser, hvor al mandlig Hjælp var forbudt. Som kvindeligt Trompetinstrument opkaldtes det da, som man paastaar, her efter den hellige Jomfru selv.

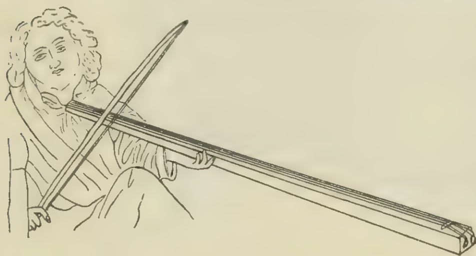


Fig. 67. Trumscheitspiller.
(Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente).

I Kleingeigen genkender man tydeligt en Efterkommer af den gamle Lira- Viele eller Gige (se ovf. Fig. 57—61), der paa Grund af det uinddelte Gribebræt altsaa nu har faaet Plads blandt de af Fagmusikerne ringeagtede Instrumenter, og følgelig paa det nærmeste maa siges at have udspillet sin Rolle.

Som et af det 16de Aarhundredes vel ansete Strygeinstrumenter fremtræder den fra Violen nedstammende *Grossgeige* (se Fig. 69 og smlgn. dermed Fig. 66), der, ligesom alle andre Instrumenter i denne Periode, forefindes i fire Størrelser: som Diskant-, Alt-, Tenor- og Basinstrument. Fra den gaar det rask fremad til den moderne Violinform, som allerede tydeligt ses forberedt i en Violone, ɔ: en stor Viole, der findes afbildet paa Titelbladet til Hans Judenkunig's Lutbog 1523 (se Fig. 70). Som tilendebragt viser Udviklingen sig omsider paa de Billeder, der følge med Prætorius: „Syntagma musicum“ 1620.

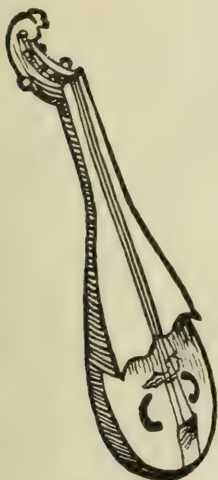


Fig. 68. Kleingeige.
(Virdung: „Musica getutscht“, Basel 1511).

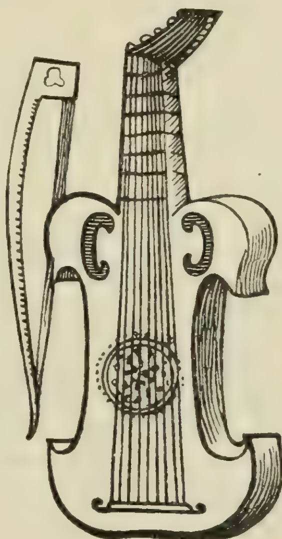


Fig. 69. Grossgeige
(sammesteds).

Prætorius inddeler Violininstrumenterne i to Klasser. Til den ene hører *Viol di Gamba*'erne eller Knæviolinerne (af gamba, ɔ: Ben, fordi Instrumentet paa Violoncelvis blev holdt mellem Knæene); den anden omfatter de saakaldte Armvioliner eller *Viol di braccio*'erne (af braccio, ɔ: Arm, fordi de holdtes i Armen).

Viol di Gamba'erne havde 5—7 Strenge og forefandtes i fem forskellige Størrelser, nemlig som Diskant-, Alt-, Tenor-, Bas- og Kontrabas-Gambe. Af Form lignede Gamba'en vor Violoncel en Del (se Fig. 71), men den var mere langstrakt. Hos Prætorius findes Gamba'ens Hals endnu inddelt med „Baand“. Da senere Baandene

bleve borttagne og Strengenes Antal blev reduceret til fire, fremgik af Tenorgamba'en vor *Violoncel*, af Kontrabasgamba'en vor *Kontrabas*.



Fig. 70. Titelbillede til Hans Judenkung's Lutbog 1523.

Viol di braccio'en eksisterede ved Prætorius' Tid i seks forskellige Udgaver: man havde en *Piccolo*violin, to *Diskant*violiner, en *Alt*-, en *Tenor*- og en *Bas*viole. Af Form lignede disse ganske vore Violininstrumenter. Paa den femstrengede Basviole nær havde alle Formater kun fire Strenge, og Halsen var uden Inddeling.

Kun Piccoloviolinen, der paa Grund af sin Lidenhed ogsaa benævnedes *Poche*, ɔ: Lommeviolin, træffes undertiden i en Form som endnu paafaldende minder om den gamle Gige. Den benyttedes fortrinsvis af Danselærerne, der førte den om med sig enten i Lommen eller i en hul Spaserestok. Til sidstnævnte Brug byggede man Instrumenter, der i det højeste vare fire Centimeter brede og havde Form efter den Stok, i hvilken de gemtes (derfor kaldtes Instrumentet ogsaa Stokviolin; se Fig. 73).

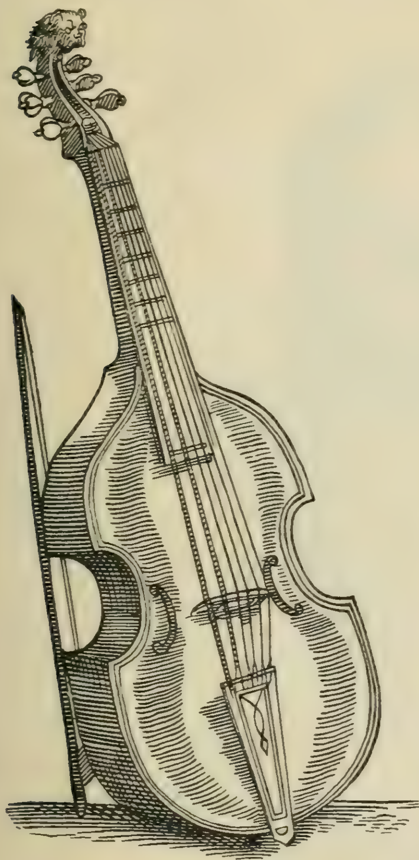


Fig. 71. Bas-Viole di Gamba (Prætorius: Syntagma musicum 1620).



Fig. 72. Rechte Diskant-Geige. (sammesteds).



Fig. 73. Stokviolin med Foderal.

Den største Diskantviole di braccio (ogsaa kaldet *Rechte Diskantgeige*, se Fig. 72) lever endnu i vor *Violin*. Tenorviolen i vor *Viola* eller Bratsch, der jo ved sit Navn endnu tilkendegiver sig som Efterkommer af den gamle Viol di braccio-Slægt.

Efterhaanden som Strygeinstrumenterne toge af i Kvantitet, voksede de i Kvalitet. Violinbyggerne gik fra at have været Haandværkere over til at blive formelige Kunstnere, lige saa agtede og anerkendte som de praktisk udøvende Kunstnere selv. Den ældste kendte Kunstner i Violinbyggerfaget er *Kaspar Tieffenbrucker*, der



Fig. 74. Kaspar Tieffenbrucker.
(Clément: Histoire de la musique).

ifølge Coutagne[1]) er født i Freising ved Isar i Aaret 1514 og død i Lyon 1570 eller 71. Han og Brødrene Stainer i Tyrol (fødte 1621 og 1659) ere de betydeligste Repræsentanter for den ældre Violinbyggerkunst i *Tyskland*.

[1] Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du 16. siècle. Paris 1893.

Den Nation, som i Violinbygningskunsten bragte det videst, var *Italienerne* og blandt dem navnlig Kremoneserne, der, anførte af *Antonio Amati*, i det 17—18de Aarhundrede bragte Kunsten til en saadan Højde, at deres Instrumenter endnu til Dato anses for uovertrufne. Den omtalte Antonio Amati tilhører allerede Begyndelsen af det 17de Aarhundrede. I den anden Halvdel af samme Aarhundrede fremstaa Nicolo Amati, Andrea Guarneri og hans Sønner, Guiseppe og Pietro Guarneri, ligesom ogsaa Antonio Stradivari. De Amati'ske Instrumenter udmærke sig især ved deres bløde, indsmigrende Tone, Stradivari'erne og Guarneri'erne ved deres Tonefylde og Kraft. Som et Bevis for den Værd, man endnu sætter paa disse Instrumenter, skal anføres, at Prisen paa en Kremoneserviolin for Tiden varierer mellem 1300 og 5000 Kr.

Giver man sig til at undersøge, hvilken *Musik*, der i det 16de Aarhundrede udgjorde de violinspillendes Repertoire, faar man kun et tarveligt Udbytte. Som Soloinstrument benyttedes endnu hverken det ene eller det andet af Violininstrumenterne, og den Ensemblemusik, man bragte i Stand, bestod kun i en ordret Gengivelse af den sungne Musik (se medfølgende Eks. af Gerle: „Musica u. Tabulatur auff die Instr. der kl. u. gr. Geigen auch Lautten 1546“ [1]). De flerstemmige *Instrumentaldanse*, som opstode ved samme Tid, bære alle kun den vage Overskrift: „For saa og saa mange Instrumenter“, og kunne derfor paa ingen Maade sættes paa Strygeinstrumenternes specielle Konto; de ere tværtimod lige saa vel beregnede paa den ene som paa den anden Klasse Instrumenter (se medfølgende Prøve, som er hentet fra en Samling tostemmige Instrumentaldanse, der i Aaret 1539 udkom i Venedig).

Blæserkoret var i det 16de Aarhundrede langt mangfoldigere sammensat end nu; især var den Gruppe, som i Nutidens Orkester findes samlet under Navnet „Træblæseinstrumenter“, den Gang meget fyldigt repræsenteret. Er denne Instrumentklasse i vor Tid

[1] En Undtagelse fra Regelen danner den i samme Værk aftrykte „Fuga für 4 Geigen“.

Gerle: Musica und Tabulatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten etc.

Nürnberg 1546.

(Synges, og akkompagneres af 4 Violininstrumenter, der fordobble Sangstemmerne.)

Es flog ein klei - nes Wald - vög - lein der Liebsten vor's
Es flog ein klei - nes Wald - vög - lein der
Es flog ein klei - nes Wald - vög - lein der
Es flog ein klei - nes Wald - vög - lein der

Fen - ster - lein, es klopf - te al - so lei - -
Liebsten vor's Fen - ster - lein, es klopf - te al - so
Liebsten vor's Fen - ster - lein, es klopf - te al - so
Liebsten vor's Fen - ster - lein, es klopf - te al - so lei - se

se mit sei - nem gold' - - - - nen Schnä - be -
lei - se mit sei - nem gold' - - - - nen Schnä - be -
lei - se mit sei - nem gold' - - - - nen Schnä - be -
mit sei - - - - nem gold' - - - - nen Schnä - be -

lein: steh' auf, Herz - lieb —, und lass mich ein!
lein: steh' auf, Herz - lieb —, und lass mich ein!
lein: steh' auf, Herz - lieb —, und lass mich ein!
lein: steh' auf, Herz - lieb —, und lass mich ein!

Ich bin so lang' ge - flo - gen wohl durch den

Ich bin so lang' ge - flo - gen wohl durch den

Ich bin so lang' ge - flo - gen wohl durch den

Ich bin so lang' ge - flo - gen wohl durch den

Wil - - - - - - - - - - - - - len dein.

Wil - - - - - - - - - - - - - len dein.

Wil - - - - - - - - - - - - - len dein.

Wil - - - - - - - - - - - - - len dein.

Canciones francesas de todos Ayres, para todos los Instrumentos de diversos autores.

Venetia 1539.

1)

Jeanne qui saute.

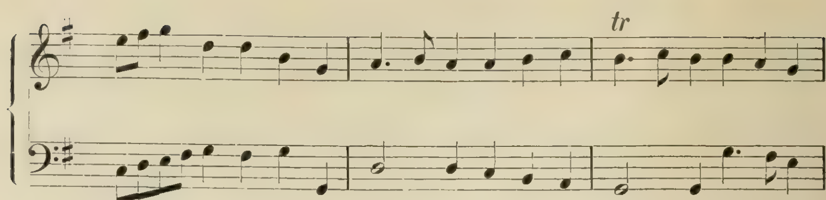
tr

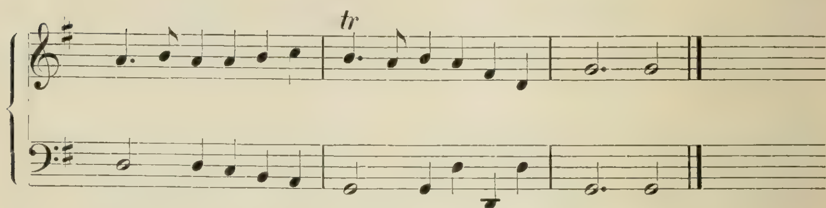
tr

tr

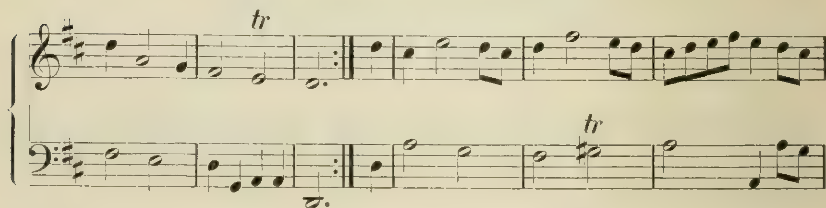
tr

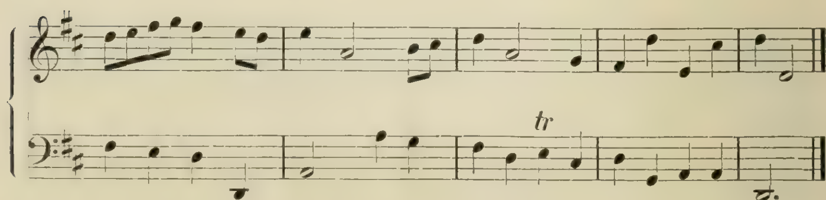
V. S.


tr


tr


2)
tr
tr
tr
La princesse
de Conty.
tr


tr
tr


tr

paa det nærmeste allerede nævnet med Fløjten, Hoboen, Klarinetten og Fagotten, forgrener den sig i det 16de Aarhundrede ikke alene til det dobbelte, men til mere end det firdobbelte, idet enhver af de mange Arter deler sig i de sædvanlige fire Størrelser, der repræsentere Sangstemmernes forskellige Tonelejer.

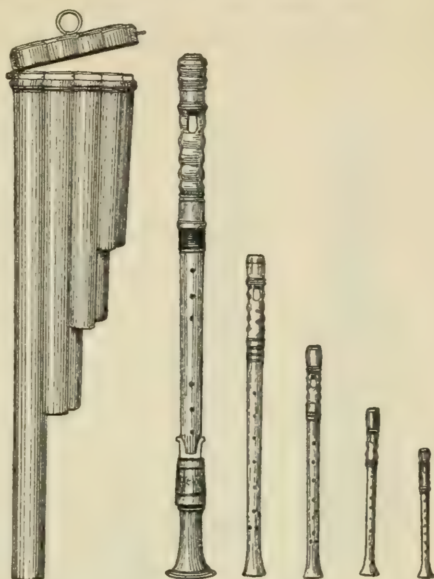


Fig. 75. Et Sæt Langfløjter med Foderal. (Annuaire du Conservatoire Royal de Musique. Bruxelles 1893).

Et vigtigt Instrument var *Fløjten*, der allerede var almindelig kendt i Oldtiden og i Middelalderen endnu træffes i de samme to Hovedformer, som i sin Tid vare i Brug i det ældgamle Kulturland Ægypten. Disse vare Langfløjten eller Snabelfløjten og Tværfløjten.

Langfløjten havde Mundstykke og blæstes fra Enden ligesom en Klarinet. Den eksisterer i vor Tid endnu kun som Barneinstrument (se Fig. 75).

Tværfløjten (se Fig. 76) blæstes fra Siden og indtager som bekendt endnu den Dag i Dag en vigtig Plads i Orkestret.

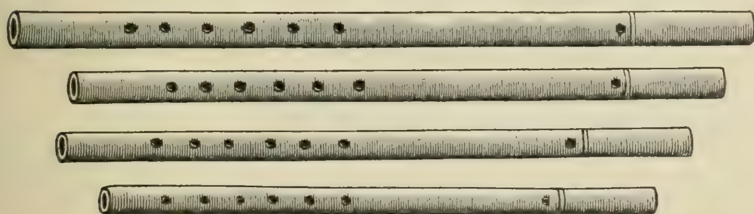


Fig. 76. Tværfløjter.
(Wasielewski: Geschichte der Instrumentalmusik des 16ten Jahrh.'s).

Efter Fløjten nævnes *Hobo*en, der tilhører den særegne Klasse af Træblæseinstrumenter, som i Orkestersproget kaldes Instrumenter

med Rørblad. Sin Oprindelse har denne Instrumentklasse upaatvivlelig i de smaa Fløjter, som Børn paa Landet endnu almindeligvis rulle sig sammen af frisk Træbark. I den Ende, der skal tjene som Mundstykke, anbringe de et lille fladtrykt Rør (Rørblad), gennem hvilket Luften stemmes ind med sammenpressede Læber.

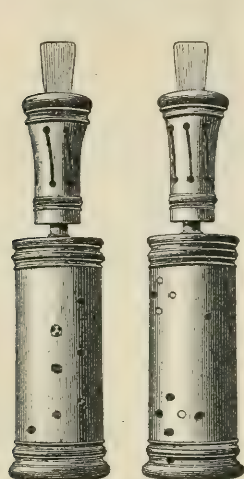


Fig. 77. Ranket.
(Annuaire du Cons. royal de Bruxelles 1892).

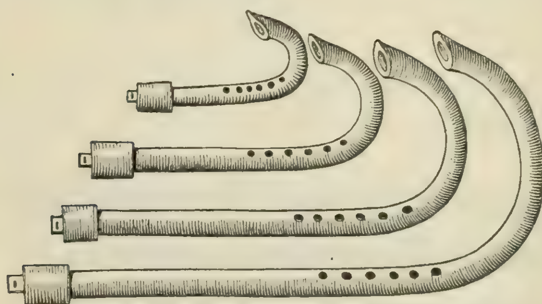


Fig. 78. Krumhorn.
(Wasielewski: Gesch. d. Instrumentalmus. d. 16. Jahrh.'s).

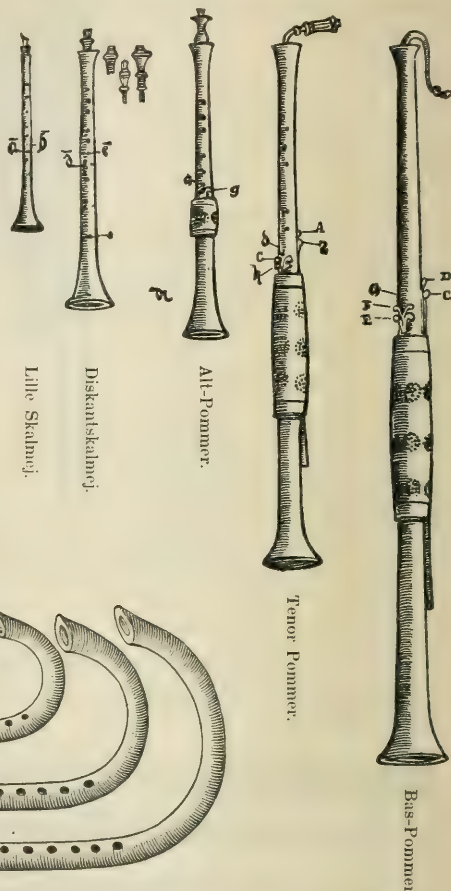


Fig. 79. Bombardt-Familien.
(Prætorius: Syntagma musicum 1620).

Den moderne Hobo's umiddelbare Forløber, *Skalmejen*, var ikke mere dannet af Bark, men af Træ, og dens Rør var omsluttet af en Kapsel, der bevarede det fra at komme i umiddelbar Berøring med Læberne. Tonen lod sig derfor ikke, saaledes som paa vor Hobo, modificere ved Læbetrykket og blev af denne Grund skrigende og

ubehagelig. Fra Skalmejen nedstammer Bomhardternes eller Pommernes store Familie, i hvilken *Hobo*en figurerer som Diskant-Skalmej, og hvis Basinstrument siden udvikles til *Fagot.* Til Rørbladinstrumenternes Slægt hørte ogsaa *Krumhornet* (se Fig. 78) og *Ranketten* (se Fig. 77), Instrumenter, som nu begge ere gaaede af Brug.

Da Baspommeren paa Grund af sin Størrelse var meget uhandelig, fandt Domherren Afranio i Ferrara 1539 paa at knække og sammen-



Fig. 80. Lige Zink og Diskantzink. (Prætorius: Syntagma 1620).



Fig. 81. Fagot. (Annuaire du Cons. roy. de Bruxelles 1892).



Fig. 82. Trompet. (Perlen der Instrumentensammlung Poul de Wit's).

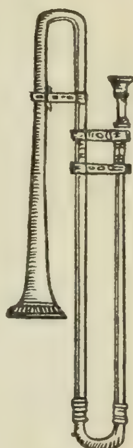


Fig. 83. Alt-Basun. (sammesteds).

lægge det lange Rør, hvorved Instrumentet fik Lighed med et Brændeknippe (italiensk fagotto); man døbte derfor den omdannede Pommer *Fagot.* Paa Billederne ligner dette Instrument, der i Begyndelsen behandledes med Blæsebælge, rigtignok mere et Orgel end en Fagot, men i Aarhundredets Forløb forandrede det efterhaanden igen Udseende og kom til at ligne det Instrument, som nu benyttes (se Fig. 81).

Det fornemste af alle Træblæseinstrumenter var *Zinken* eller Cornetten, det Blæseinstrument, der tidligst findes benyttet som Soloinstrument, og det Instrument, som i det 16de Aar-

hundrede gerne overtog Melodiens Førelse, hvor flere forskellige Instrumenter spillede sammen. Det var først Giovanni Gabrieli, som fandt paa at fordele Melodiførelsen mellem Zinken og Violinen, en Deling, som sluttelig igen opgaves til Fordel for Violinen.

Blandt Blikinstrumenterne træffes to Nutidsinstrumenter i *Basunen* (se Fig. 83) og *Trompeten* (se Fig. 82), paa italiensk henholdsvis benævnede Trombone, ɔ: stor Trompet, og Trombe eller Clarino (tysk: Trummet), ɔ: Trompet. De to Instrumenter ansaas altsaa som Medlemmer af en og samme Familie. Trompeten afgav Diskantinstrumentet, og Kvartetten fuldstændiggjordes med en Alt-, en Tenor- og en Basbasun; disse tre Basun'arter eksistere som bekendt endnu.

Til Blikinstrumenternes Kor hørte i det 16de Aarhundrede ogsaa det saakaldte *Jagthorn*, der i sit Udseende minder om Nutidens Valdhorn, men dog gør Indtrykket af endnu at have været et meget ufuldkomment Instrument. Det virkelige Horn, d. v. s. det flere Gange snoede Jagthorn, kommer først for i det 17de Aarhundrede, men trænger endnu til at forbedres adskilligt, for at kunne gøre Fyldest som Solo- og Orkesterinstrument. Først midt i forrige Aarhundrede naaede Jagt- eller, som det nu især kaldtes, Valdhornet til en saadan Fuldkommenhed, at det kunde rykke op i Virtuosinstrumenternes Række.

Et Blæseinstrument, som endnu ganske savnedes, var *Klarinetten*, der først sidst i det 17de Aarhundrede blev opfundet af Fløjtefabrikant Joh. Chr. Denner i Nürnberg, men ikke blev Orkesterinstrument før ved Mozarts Tid[1]).

Af Slaginstrumenterne benyttede man i det 16de Aarhundrede baade *Trommen* og *Pauken*, som begge hørte med til den Samling af Instrumenter, der ved Korstogenes Tid bleve indførte hertil fra Orienten.

Vilde man opkaste det Spørgsmaal, om man i Middelalderen forstod eller kendte til Sammenstillingen af alle disse Instrumenter til et i moderne Forstand vel ordnet *Orkester*, maatte Svaret lyde bestemt benægtende. Hvor man benyttede Instrumenterne som den støttende Baggrund for Korsangen, holdt man sig som oftest

[1]) Mozart hørte 1777 i Mannheim for første Gang Klarinetten anvendt som Orkesterinstrument.

til kun at benytte Toneredskaber, der hørte hjemme i en og samme Familie. Undertiden passerede det vel ogsaa, at man blandede de forskellige Slags Instrumenter sammen til en Art



Fig. 84. Kejser Maximilian plejer Musikken ca. 1500.
(Hirth: Les grandes illustrateurs. I).

I Baggrunden til venstre ses fire Sangere, som synge efter en Bog, der ligger opslaaet paa Bordet. Ved deres Side staar en Cornetblæser I Forgrunden til venstre spiller en Dame paa Positiv; en ung Mand med Fjer i Hatten haandterer Blæsebælgen. Midt for sidder en Harpespiller, til højre en Dame, som spiller Clavichord. Af den Figur, som sidder bag ved hende, ser man kun den lidt forover bøjede Overkrop, der lader ane, at han trakterer et større gambelignende Strygeinstrument. Paa Bordet ligger en Violone, en Del Fløjter, en lige Zink, et Krumhorn og flere Nodebøger. Foran til højre paa Gulvet ligger en Pauke, en Tromme, en Basun, en Lut og en Trumscheit. Billedets Midtpunkt danner Kejser Maximilian, der med den højre Haand synes at angive Takten.

Orkester (se Fig. 84), men det synes, som om man derved er gaaet frem uden alt System. Før Gabrieli's Tid finder man i det mindste intet Steds nogen Opgivelse af, hvilke Instrumenter der ere bestemte til at udføre det ene, hvilke det andet Parti.

Det er *Giovanni Gabrieli*, der har Fortjenesten af for første Gang bevidst at have bragt de forskellige Instrumenters karakteristiske Klangfarver i indbyrdes Modsætning. Med ham ordnes Instrumentmassen omsider til et af flere Klanggrupper sammensat Hele. Over for *Strenge*instrumenterne, der igen delte sig i Klavér-, Lut- og Strygeinstrumenter, stilledes paa den ene Side det i Orgel-, Træ- og Blikinstrumenter forgrenede *Blæserkor*, paa den anden Side *Slag*instrumenterne, med Pauke, Tromme og alt, hvad derhen hører. Gabrieli kan derfor med Rette (sammen med Monteverdi, se 9ende Kap.) anses som Grundlægger af den saakaldte *Instrumentations*kunst, den Kunst, der som bekendt rummer Hemmeligheden ved Nutidens overraskende Orkestervirkninger. Forstaar en Maler ikke at give et i sine Konturer ellers talentfuldt Billede Liv ved en virkningsfuld Kolorit, bliver han uinteressant. Det samme gælder ogsaa Orkesterkomponisten. Man kan i vor Tid endog opleve det Tilfælde, at Publikum i den Grad kan lade sig blænde af en virkningsfuld Instrumentation, at det overser, at Indholdet er intetsigende og betydningsløst. I det 16de Aarhundrede forstod Komponisten endnu ikke paa denne Vis at udnytte det Forraad af Toneredskaber, han havde paa Haanden. Farverne laa endnu uordnede paa hans Palet, om deres Anvendelse og kunstneriske Blanding havde han endnu ingen Ide.

Dog, den Tid gryede allerede, da det skulde blive anderledes. Den Fuldkommengørelse, der i Løbet af det 16de Aarhundrede var bleven Instrumenterne til Del, havde omsider gjort dem anvendelige til en Musikform, der havde arbejdet sig op Side om Side med dem og nu ved Aarhundredets Slutning fremstod beredt til at optage Kampen med alle de ældre Musikformer. Denne Musikform var det *musikalske Drama*, der ligesom med ét Slag aabner for en ny Verden, i hvilken Nutidsmennesket endelig føler sig hjemme; i det mindste trænger han ikke mere i den Grad som i den forløbne Periode til Historikerens Vejledning for at kunne finde sig til Rette.

NIENDE KAPITEL.

Renaissancen. Caccini. Peri. Monteverdi.

Det foregaaende har vist, at Polyfonien, da den i sin Tid fra Nederlandene forplantedes til Italien, for en Del forandrede Karakter. Italienerne, der ikke billigede Nederlændernes skødesløse Tekstbehandling, bragte straks Musikken i et nærmere Afhængighedsforhold til Teksten og viste sig derved i Besiddelse af et langt mere idealt Syn paa Tonekunsten end de dem i Lærdom overlegne Nederlændere.

Med Bestemthed udtalte som bekendt Konciliet i Trident sin Misbilligelse af Tekstens Behandlingsmaade i den nederlandske Polyfoni, der ved denne Lejlighed for første Gang blev gjort til Genstand for alvorlige Angreb, netop fordi den med sine mange kunstigt sammensnoede Stemmer hindrede Tilhøreren i at forstaa Tekstindholdet.

Giver man sig til at undersøge Sagen nøjere, viser det sig nu, at disse forskellige Forsøg paa at tilvejebringe større Overensstemmelse mellem Tekst og Musik, umiddelbart staa i Forbindelse med andre Rørelser inden for Tiden. Den Interesse for Genfødelsen af Oldtidens Kunst og Videnskab, den Kulturstrømning, som under Navn af *Renaissance*, i Italien i de bildende Kunster allerede gør sig bemærket fra Begyndelsen af det 15de Aarhundrede, føles i Musikken netop allerførst gennem en pludselig opvaagnende Sans for en Samvirken mellem Ord og Toner. I det gamle Grækenland havde Digter og Sanger oprindelig været forenede i en og samme Person; Digte- og Tonekunst vare der i Almindelighed gaaede Haand i Haand. Men en saadan Samvirken eksisterede ikke mere i

Middelalderen. Siden Opfindelsen af den flerstemmige Sats havde Interessen nu i lang Tid saa udelukkende samlet sig omkring Tonerne, at Ordene vare blevne til en Bisag. Kun hos Naturmusikeren, hos Trubaduren, Minne- og Mestersangeren fandtes endnu de gamle Traditioner opretholdte; men hvad havde vel Natursangerens Kunst at betyde for de lærde Haandhævere af det klassiske Kontrapunkt?

Da Italienerne endelig med Frottolen gjorde det første Skridt for igen at bringe Ord og Toner i et nøjere Forhold til hinanden, lykkedes det dem foreløbig kun at bringe Digtformen til at virke dannende over paa Kompositionen, som fra nu af fik en noget regelmæssigere *periodisk Form* (en 1ste Del med Gentagelse, 2den Del o. s. v., se ovf. sjette Kap. om Frottolen), men ellers i det store bevarede sit gamle upersonlige polyfone Præg. Italienerne vare, som bekendt, ved denne Tid i Tonekunsten endnu stærkt afhængige af Nederlænderne; det skulde vare en Stund, før de vovede at frigøre sig helt.

Imidlertid ulmede Renaissanceideerne allerede i Grunden. Man læste i de gamle Skrifter om den vigtige Rolle, Musikken havde spillet i den græske Tragedie, og snart var der ikke mere en Hoffest eller et fyrsteligt Bryllup, uden at det jo blev fejret med en eller anden musikalsk-dramatisk Produktion, i hvilken de græske Guder og Halvguder regelmæssigt figurerede som Hovedpersoner. Men hvor meget man end søgte, fandt man dog endnu ikke ind paa den rette Vej. Grunden dertil maatte først og fremmest søges i den udelukkende Anvendelse af den moderne Polyfoni, som slet ikke vilde passe ind i den dramatiske Ramme. Var en Person alene paa Scenen, og skulde han i lidenskabelige Ord udtrykke sin Sorg og Smerte over den elskedes Utroskab, vidste man saaledes ikke at hjælpe sig paa anden Maade end ved bag Scenen at opstille et Kor, der udførte Monologen i en kunstig, flerstemmig Sats, mens Skuespilleren stumt agerede dertil.

Det ypperste Eksempel paa denne Genre er vel Orazio Vecchi's komiske „Comedia harmonica", kaldet „Amfiparnasso", i hvilken blandt andet en Samtale mellem Doktor Pantalon og hans Tjener Pedrolino gengives paa følgende Maade af et flerstemmigt Kor. Først sætter en Stemme alene ind med Doktorens Forespørgsel: „Hvor er Du, Pedrolino?" og en anden Stemme svarer i Pedrolinos Navn: „Herre, jeg kan ikke komme, jeg har travlt i Køkkenet." Men saa raaber Doktoren trestemmigt: „Din Tyv, Din Hund, hvad bestiller Du der?" og Pedrolino svarer, ligeledes trestemmigt: „Jeg fylder min Bug," og videre

én stemmigt, „med Fugle, der synge hele Dagen.“ Denne Eftersætning illustreres nu ved, at alle Stemmer pludselig falde ind med Fugleraabene „Pippip, Kukkuk, Kvivit“ o. s. v. Korene i Vecchi's „Amfiparnasso“ ere saa karakteristisk holdte og vise saa megen virkelig Humor, at man dog her næsten forsoner sig med denne originale Genre, hvis Forekomst hos Vecchi er saa meget mærkeligere, som den dramatiske Solosang ved hans Tid allerede var en kendt Sag; „Amfiparnasso“ blev forfattet i Aaret 1597, tre Aar efter at den første Opera allerede var kommen frem i Florens (se ndf.).

For at tilvejebringe en Art Solosang med instrumental Ledsagelse hændte det i det 16de Aarhundrede ogsaa, at man kun lod en enkelt Stemme (en Over- eller Mellemstemme) af en Madrigal synge, mens de øvrige Stemmer enten fordeltes mellem flere Instrumenter eller samlede udførtes paa en Lut eller et Klavicymbel. Ikke sjældent blev Solostemmen i saa Tilfælde med Triller og Løb pyntet op til et formeligt Paradenummer. Set fra et musikalsk Synspunkt var denne Metode endnu mere forkastelig end den anden, eftersom den polyfont anlagte Komposition ved saaledes at sønderlemmes, tabte al Mening.

Lige saa naivt som man i de musikalsk-dramatiske Forestillinger opfattede Musikken, lige saa naivt opfattede man selvfølgelig ogsaa Indholdet, der i Regelen kun formede sig til løsrevne Maskeradescener, iblandede med Korsang og Dans og uden Spor af sammenhængende Handling. Formaalet med disse Opførelser var fra først af ogsaa kun paa en behagelig Maade at udfylde den Tid, der ved Hoffesterne skilte de to Tafler fra hinanden. Man benævnede dem derfor ogsaa slet og ret Intermezzo'er eller Mellemspil, i Frankrig *Entremets*, d. e. i bogstavelig Forstand: Mellemretter.

Et Sidestykke til disse Entremets, der altsaa tilhørte Hoffesterne, dannede de Intermezzo'er eller *Hyrdespil*, der især i Italien benyttedes som Mellemaktsunderholdning ved Opførelsen af det reciterende Drama. Det var af disse Intermezzo'er, der omsider af Torquato Tasso berigedes med en sammenhængende Handling, at det musikalske Drama sluttelig skulde fremgaa. Særlig Interesse har i dramatisk Henseende det tredie af de Hyrdespil, der 1589 opførtes ved Ferdinand af Medici's Bryllup med Christine af Lothringen. Teksten er af Ottavio Rinuccini, der siden vinder sig et Navn som Forfatter af de ældste Operatekster; Musikken er af Luca Marenzio, der allerede tidligere er bleven omtalt som en af det 16de Aarhundredes betydeligste Madrigalkomponister. Stykket omhandler Apollo's Kamp med den pythiske Drage.

Idet Tæppet gaar til Side, ser man en Skov og midt i den Dragens Hule. Omkring denne staa lutter knækkede Træer, hvis Blade ere besudlede med Uhyrets Fraade. Hyrder og Hyrdinder i græske Dragter kommer ud af Skoven og synger en Madrigal, hvori de udtrykker deres Sorg over alle de Ulykker, Dragen har anrettet paa deres Marker og blandt deres Faar. Vækket af Sangen viser Dragen sig straks efter i Hulens Aabning; Hyrderne forfærdes og bønfalder i en anden Madrigal knælende Zeus om at sende dem Redning. Just i det Øjeblik, da Uhyret vil til at styrte sig over dem, daler saa Apollo under blid Musik ned fra Himlen. Nu begynder Kampen, der fremstilles i Form af en Dans. Dragen flænger rasende med Tænderne Apollos Pile ud af sine Saar, og dens sorte Blod flyder i Strømme ud over Scenen. Snart gør den Mine



Fig. 85. Teaterscene, som uden Tvivl forestiller „Apollos Kamp med Dragen". Kobberstik af Luca Marenzio's Landsmand og samtidige: Agostino Carracci. (Orig. i den kgl. Kobberstiksamling i København).

til at flygte, snart gaar den igen rasende løs paa sin Modstander, der bestandig udsender flere og flere Pile imod den. Til sidst maa Uhyret dog bukke under; det vakler og styrter dødt ned for Apollos Fødder. Som Finale tjener igen en Madrigal, hvori Hyrderne takker Zeus for deres Redning.

Man kan ikke frakende dette Intermezzo dramatisk Sammenhæng, men for en Opera kan det endnu ikke gælde. Dansene fraregnede, bestaar Musikken kun af Korsange; ikke et eneste Sted er den enkelte Persons Tale benyttet som Bindeled mellem Korene; hvad der ikke synges, ageres pantomimisk.

Italienernes Interesse for en Fornyelse af Oldtidens Musik smittede de andre Lande. I Frankrig vare de af Musik ledsagede Maskerader ved Renaissancetiden lige saa almindelige som i Italien De græske Guder maatte ogsaa der holde for, men Udstyrelsen var en Del pragtfuldere, og det hørte endog til Dagens Orden, at de kongelige Personer selv overtoge Hovedrollerne. (Videre herom 11te Kap. den franske Operas Historie: Ballet de cour).

En Del mere nøgtern opfattedes Sagen af de tyske Renaissancevenner, der i Begyndelsen af det 16de Aarhundrede i Wien og Ingolstadt samlede sig omkring den lærde *Conrad Celtes*, og hvis Stræben gik ud paa i Polyfoniens Sted at indføre en Musikgenre, der var støttet paa den antikke Metrik og derved skulde virke hen til en Simplificering af den musikalske Skrivemaade. Alle Stemmer bleve forenede i én Rytme og deklamerede i en samlet Harmonifølge den metriske Tekst, der paa denne Maade naturligvis fremtraadte med stor Tydelighed. Som Musik have disse Forsøg intet Værd; deres Interesse er kun historisk. Ikke en Gang en Mester som Ludvig Senfl lykkedes det at skabe noget betydningsfuldt ud af denne Genre, der ikke desto mindre i Tyskland fandt stor Udbredelse og endogsaa opnaaede at blive optaget i de fra Italien indførte dramatisk-musikalske Hoffester, hvor man skulde synes, at den allermindst maatte passe ind. Og dog fortjene de tyske Platonikeres latinske Oder med fuld Ret at nævnes som Mærkestene i Musikkens Udviklingshistorie. Der er ingen Tvivl om, at de have bidraget deres til i Tyskland at jævne Vejen for den saakaldte *homofone* Musikstil, der omtrent fra Aar 1600 stiller sig op imod den gamle *Polyfoni* og har sit Særkende deri, at hos den en enkelt Melodi fremhersker og yderligere belyses af Harmonien, som ledsager og støtter den, mens i Polyfonien Harmonien som bekendt ene og alene fremtraadte som det tilfældige Resultat af flere samtidigt klingende Melodier og derfor kun spillede en negativ Rolle.

At den polyfone Musik aldeles ikke svarede til den Beskrivelse, Plato gav af den antikke Tonekunst, stod altsaa omsider klart for alle; men ethvert Forsøg paa at finde den rette Afløser for Polyfonien var, som allerede omtalt, hidtil slaaet fejl. Den Omstændighed, at Orfeus paa de antikke Statuer altid viste sig afbildet med en Lyre i Haanden, bragte Tanken hen paa en eventuel Solosang med Instrumentalledsagelse, en Tanke, der, som det

foregaaende viser, dog fra først af kun søgtes realiseret paa den Maade, at en Sanger foredrog en enkelt Stemme af en Madrigal, mens en Lut eller et andet Instrument udførte de Stemmer, der stode tilbage.

At denne Vej ikke var den rette, indsaa man imidlertid snart og gav sig derfor paa ny til at overveje og undersøge Sagen.

Atter maa vi vende os til Italien. Dér fødes omsider det ubetinget vigtigste Resultat af den saa omfattende, antikverende Bevægelse. Ganske vist opnaaede heller ikke Italienerne at tilbagegive Musikken den attraaede vidundervirkende Magt, men deres ideale Blik paa Oldtiden og dennes Tonekunst gjorde, at de trods al Overtro til sidst fandt en Løsning paa Gaaden, der, selv om den ikke var den rette, dog altid førte til et for Musikkens Fremtid glædeligt og virksomt Resultat.

Det er nede i Florens, at en større Kreds af Antiksagens Venner omkring Aar 1580 findes samlet omkring *Giovanni Bardi*, Greve af Vernio, en Ætling af den berømte medicæiske Slægt. Kredsen omfatter, foruden Byens Aristokrati, Digtere, Malere og Videnskabsmænd; det er kort sagt Eliten af det dannede Florens, der her har forenet sig for at finde Løsningen paa den Gaade, der nu allerede i et helt Aarhundrede har beskæftiget saa manges Tanker. Og saa sker det da virkelig, at en af disse Mænd en skønne Dag træder frem med et Forsøg, som pludselig gør Ende paa al denne Søgen og viser Antikvennerne ind paa den eneste Vej, der er at følge.

Den, der løste Gaaden, var *Vincenzo Galilei*, Faderen til den berømte Astronom Galileo Galilei[1]) og en af Antiksagens ivrigste Forkæmpere.

Vincenzo Galilei fik det lykkelige Indfald at sætte Melodier til nogle udvalgte Scener af Dantes „Guddommelige Komedie“ og derefter at forsyne disse med et frit Viola'akkompagnement; med dette Forsøg fremtraadte han en Dag for den ædle Forsamling i Grev Bardi's Palads, og alle skænkede øjeblikkelig Ideen det mest udelte Bifald.

Den ny Kompositionsmaade slog saa ubetinget an, at der snart ogsaa fandtes en studeret Musiker, som vovede sig ind paa den af Dilettanten Galilei anviste Vej og skænkede Foreningen en Sam-

[1]) Se E. Vogel: Marco da Gagliano. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. V.

ling énstemmige Sange eller „Monodier“, der under Titelen „Nuove musiche“ hurtigt bare den ny Musikgenre videre, langt ud over Italiens Grænser. Den omtalte Musiker var Romeren *Giulio Caccini*, der, efter først at være bleven opdraget med den gamle Skoles Teorier, var kommet til Florens og der under Indflydelse af den Bardi’ske Kreds var bleven fuldstændig omvendt; han hørte nu til de ivrigste af alle ivrige Oppositionsmænd.

Caccini’s „Nuove Musiche“ indeholder foruden 13 Monodier, 15 Madrigaler, 2 Kor af Festspillet „Il rapimento di Cefalo“ og endelig, som Indledning, en Sanglære, der, som den ældste i sin Art, har stor Interesse for Sangkunstens Historie. Af de to Kor interesserer særlig det andet, fordi det saa afgjort røber en Anelse om Dominant- og Paralleltonearternes Betydning, at man i det allerede ser Forvarselet for den Tid, da de gamle Tonearter omsider skulle vige Pladsen for de moderne.

Akkompagnementet til Sangene i Caccini’s „Nuove Musiche“ er gennemgaaende kun skrevet hen som en enkelt Basstemme (Basso continuo eller Bassus generalis), over hvilken Tal angive, med hvilke Intervaller Harmonien skal fuldstændiggøres. Denne becifrede Bas (Generalbas) er dog ingenlunde Caccini’s Opfindelse; heller ikke er denne Metode, saaledes som man tidligere har troet, opfundet af Lodovico Viadana, der som Komponist af en Samling enstemmige saakaldte Kirkekoncerter blev den første, der indførte Monodien i Kirken[1]. Generalbassen findes allerede en god Stund før Monodiens Fremkomst anvendt baade af Organister og Lutspillere, der ved den instrumentale Ledsagelse af den flerstemmige Korsang allerede sidst i det 16de Aarhundrede fandt paa at lette sig Arbejdet ved paa denne Maade at sammentrænge Kompositionens harmoniske Skelet paa et eneste Nodesystem. Caccini anvender i „Nuove Musiche“ som oftest kun Treklange i Grundform, hist og her indblandede med enkelte Sekstakkorder. Dog kan man ud af Becifringen ogsaa læse en Del Dissonanser, saasom Kvart, Septim, None og Undecime; disse forekomme imidlertid kun i Gennemgang eller som forsinkede Toner fra den foregaaende Harmoni (forberedte Forudhold); i sidste Tilfælde opløses de regelmæssigt i en konsonerende Nabotone (se Musikbilag).

At den enstemmige Sang egentlig slet ikke var noget nyt, faldt ingen ind. Man havde nu i flere hundrede Aar været vant til altid kun at regne den flerstemmige Sang for klassisk og god, den enstemmige Sang var forlængst sunket ned til kun at være Folkets Ejendom; de studerede Musikere havde følgelig i lang Tid set ned paa den med en vis Ringeagt. Saaledes gik det til, at Solosangen, da den nu af den florentinske Adel ligesom blev opfundet paa ny og tilmed fandtes beriget med et flatterende Instrumentalakkom-

[1]) Se ndf. 15de Kap.

Monodi.

1ste Vers.

Moderato. Giulio Caccini: Nuove musiche.

Fe - re sel - vag - ge Che per mon - ti er - ra - te,

Il piè fer - ma - te in ques-te ver-di piag-ge: U - di - te il mio la -

men - to, C'ha ta - lor per pie-tà fer - ma - to il ven - to. -to.

pagnement, af den musikalske Verden blev hilset som en Nyhed og straks vakte Opsigt i de videste Kredse.

Da man endelig troede at have opdaget, hvorledes de gamle Grækere havde sunget, besluttede man at gaa videre for ligeledes at komme under Vejr med, hvorledes denne Sang vel kunde være

bleven anvendt i den antikke Tragedie, i hvilken man jo vidste, at Musikken havde spillet en saa overordentlig vigtig Rolle.

Midt under Drøftelsen af dette Spørgsmaal, blev Grev Bardi af Pave Clemens den 8nde kaldt til Rom, og der kom paa denne Maade en uventet Standsning i Forhandlingerne. Den skulde dog kun blive af kort Varighed. En anden Musikmæcen og Antikven, den højt ansete florentinske Adelsmand *Jacopo Corsi*, aabnede snart gæstfrit sine Døre for den hjemløse Forening, og der arbejdedes saa med fornyet Kraft hen imod Virkeliggørelsen af den hos Bardi fattede Plan.

Det første positive Skridt gjorde Digteren *Ottavio Rinuccini.* Af det Intermezzo, som han 1589 havde forfattet til Musik af Luca Marenzio (se ovf.), udviklede han et Drama. Apollos Kamp med Dragen, som var Knudepunktet i hint, udgjorde i dette kun Indledningen. Hovedinteressen samlede sig om Gudens Kærlighed til Nymfen Dafne, der for at undslippe Forfølgeren til syvende og sidst forvandlede sig til et Laurbærtræ. Da Teksten var færdig, gjaldt det om at finde en Musiker, som vilde paatage sig at sætte den i Musik. Et Par af Sangene komponerede Corsi straks selv; om det øvrige henvendte han og Rinuccini sig i Forening til *Jacopo Peri* (kaldet il Zazzerino, ɔ: Krølhovedet), en erfaren og grundig skolet Musiker og aldeles fortrinlig Sanger. Som Medlem af Corsi's Forening gik han til Sagen med den mest levende Interesse og naaede ogsaa at løse sin Opgave til alles Tilfredshed[1]).

Af Peri's Musik til „Dafne“ er der desværre ikke levnet en Node; derimod findes i Konservatoriebiblioteket i Brüssel i et Manuskript[2]) de to Smaasange, som Corsi komponerede, og som altsaa allerede vare til, før Peri skrev sin Musik. I Fortalen til „Euridice“ omtaler Peri dem som „meget smukke“. (Se Musikbilag).

Efter at man i lang Tid havde antaget, at „Dafne“, der kan betegnes som „den allerførste Opera“[3]), var gaaet tabt, var Forf. saa heldig under et Ophold i Brüssel i 1888 at opdage dette Manuskript, der foruden disse to eneste Rester af „Dafne“ ogsaa indeholder en Del andre mere og mindre vel-

[1]) Ogsaa Caccini satte omtrent ved samme Tid Musik til Rinuccini's „Dafne“. (Se E. Vogel: Marco da Gagliano. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, S. 404—405).

[2]) Ms. littr. f. no. 8450.

[3]) Selve Betegnelsen „Opera“ indføres først paa et senere Tidspunkt. De første musikalsk-dramatiske Værker kaldtes „Tragedia per musica“ eller „Dramma per musica“.

Sang af „Dafne“.

Moderato. Jacopo Corsi.

Bel - la Nin - fa fug - gi - ti - va, sciol - ta e pri - va del mor-
Tu non cu - ri e nem-bi, e tuo - ni; tu co - ro - ni cig - ni,

tal tuo no - bil ve - lo, go-di pur pian-ta no - vel - la, ca - sta e
Re - gi, e Dei ce - les - ti: Ge-li il cie-lo'n fiam-mi e scal-di, di sme-

bel - la, ca - ra al mon-do, e ca - ra al cie - lo, ca-ra al mondo, e ca - ra al
ral - di lie-ta ogn'or t'a-dor - ni e ves - ti, lie-ta ogn'or t'a-dor - ni e

1 2

cie - lo
ves - ti
e ca - ra al cie - lo t'a - dor-ni e ves - ti.

lykkede Forsøg i den ny Genre. De fleste af disse hidrøre netop fra de højest ansete Medlemmer i den antikvenlige florentinske Kreds og give et interessant Indblik i dens Virksomhed. Foruden Corsi er baade Peri, Caccini og Alessandro Striggio repræsenterede, Peri endogsaa med en Duet, der imponerer ved sine for denne Tid forbavsende dristige Intervalskridt.

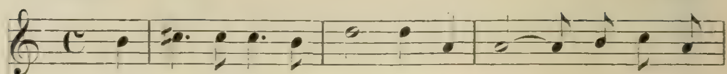
Af den florentinske Kreds blev „Dafne“ modtaget med stor Henrykkelse; „og saa ofte den blev opført,“ skriver Marco da Gagliano i Aaret 1608, „fremkaldte den altid den samme Beundring og den samme Glæde.“ I Løbet af Vinteren 1594—95 opførtes Stykket flere Gange og optoges paany 1596; alle Opførelserne fandt, som det synes, privat Sted i Corsi's Hjem. En særlig festlig Opførelse gik 1597 for sig ved Karnevalstid; Corsi havde til den Lejlighed indbudt Don Giovanni Medici og Byens allerfornemste Aristokrati.

Den Begejstring, hvormed man havde hilst „Dafne“, gav Rinuccini Mod til et nyt Forsøg. Resultatet blev „Euridice“, som i saa høj Grad vandt Corsi's Bifald, at det sandsynligvis var paa Foranledning af ham, at man valgte det imidlertid af Peri komponerede Musikdrama til Hovednummer paa det Festprogram, der skulde stilles paa Benene i Anledning af den franske Konge, Henrik den Fjerdes, forestaaende Formæling med Prinsesse Marie af Medici. Brylluppet skulde finde Sted i selve Florens, og man ventede af denne Grund en Del fornemme Gæster til Byen. Det kan ikke med fuld Sikkerhed paavises, om Rinuccini allerede har haft Tanken paa Kongebrylluppet, da han skrev Teksten, men vist er det, at hans Digt præsenterede sig som skabt til Lejligheden.

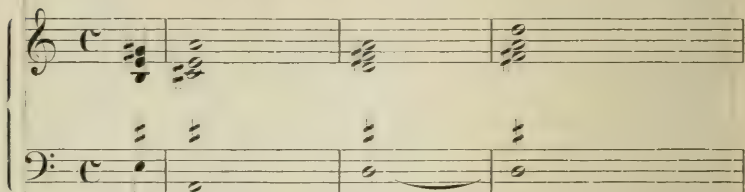
Recitativ af „Euridice“.

Pastore. Peri.

Tenor.



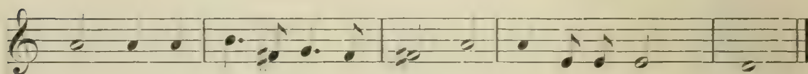
O voi co-tan - to al te - ri Per - fior di gio - vi -



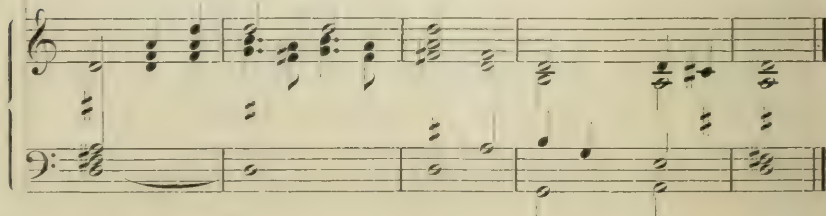


nez - za E voi che di bel - lez - za Sì chia-ri pre - gi a





ve - te Mi - ra - te don-ne mie quel che voi sie - - te.



Sang af „Euridice“.

(1ste Vers.)

(Andante sostenuto). Peri.

Orfeo (Tenore).

Gio-i - te al canto mio, sel-ve fron-do - se, Gio-

f p

(f)

i - te ama-ti col - li, e d'o-gn'in-tor - no. E - co rim -

f

(pp)

bom - bi dal-le val li a sco-se; E - co rim-bombi dal-le val-lia sco - se.

pp f

Den gamle Mytes sørgelige Udgang var forandret. Det Forbud, Pluto ved Opstigningen fra Tartarus giver Orfeus imod at se sig om efter Euridice, nævnes ikke engang; der er derfor slet ikke Tale om nogen senere Tilbagevenden af Euridice til Underverden. Rinuccini lader Orfeus og Euridice uhindrede komme op til Jorden, og det hele ender derefter i idel Lyksalighed. Ogsaa andre Momenter i Stykket vække Mistanke om, at Rinuccini har arbejdet paa Spekulation. Det hele begynder med en af de dengang saa almindelige Hyrdescener. Hyrder og Hyrdinder lovprise det nylig saa lykkeligt forenede Par, Orfeus og Euridice; hele Scenen gør tydeligt Indtryk af at skulle være en raffineret Lykønskning til det tilstedeværende fyrstelige Brudepar.

Som en Nyhed havde Peri allerede i „Dafne" forebragt den saakaldte *Stilo recitativo* eller Talesang, der viser Recitativet i sin oprindelige Form og opstod som Resultatet af hans Søgen efter hin „Mellemting mellem Tale og Sang", der af Plato udtrykkelig omtales som benyttet i den antikke Tragedie. Peri anvender nu i „Euridice" denne Recitativstil i et saadant Overmaal, at det næsten bliver uudholdeligt. Selv hvor Overskriften melder en Arie, genfindes den samme evindelige Reciteren. Det eneste, der gør denne saakaldte *Arie* forskellig fra Recitativet, er egentlig dens Affattelse i Vers, saaledes at alle Vers synges efter samme Melodi; derimellem er der indskudt korte *Ritorneller*, d. e. smaa instrumentale Mellemspil, der udføres af det bag Scenen opstillede lille Orkester. Kun et eneste Sted støder man paa en virkelig kun lille Melodi; det er der, hvor Orfeus med Euridice i sin Favn vender tilbage fra Underverdenen og i stille Lyksalighed genhilser Jordens straalende Sol. Der ligger i denne lille Sang gemt saa megen Følelse og Inderlighed, at det næsten synes gaadefuldt, hvorledes den har fundet Vej ind i dette Øde af monotone Recitativer (se Musikbilag). Som forfriskende Afveksling virke ogsaa Korene, der, mærkværdigt nok, paa en enkelt Undtagelse nær, alle ere holdte i den gamle polyfone Stil; heller ikke deri brød man altsaa med Tidens Skik, og det var en Lykke. Uden disse Kor vilde Recitativernes Monotoni være dobbelt følelig.

Det Orkester, Peri benyttede, bestod alt i alt af *fire* Instrumenter, ɔ: et Klavicymbel, en Chitarronne, en Lut og en saakaldt Lira grande, d. e. en Kontrabas. Ouverture benyttedes ikke; Instrumenterne indskrænkede sig til at udføre Ritornellerne, der som

sagt adskilte Versestroferne i den saakaldte Arie. Ledsagelsen overlodes ellers skiftevis til Lutten og til Klavicymbelet, og man maa forestille sig denne Ledsagelse som meget simpel, fornemligst kun bestaaende af Treklange paa Tonica, Under- og Overdominant, og disse vare endda som oftest kun anvendte i Grundform.

Ogsaa Caccini skrev Musik til „Euridice", og Peri var elskværdig nok til ved Festopførelsen at give flere Numre af Caccini's Værk Plads i sin Opera, noget der saa meget bedre lod sig gøre, som de to Komponister i deres Manér stemte mærkværdig overens [1].

„Euridice" blev ved sin Opførelse af de fornemme Bryllupsgæster modtaget med en saadan Jubel, at det ny Musikdramas Eksistens fra nu af kunde anses som sikret. Det laa jo nær, at den ene og den anden af de tilstedeværende Fyrster ved at lære den ny Musikform at kende, fik Lyst til ogsaa at gøre den bekendt i sit Land, og Brylluppet i Florens gav saaledes Stødet til, at Operaen hurtig vandt Terrain i alle evropæiske Lande.

I de syv nærmeste Aar efter „Euridice"'s Opførelse, lader der ikke til at være kommet noget nyt frem paa Operaens Omraade. Man nøjedes, som det synes, med de to Musikdramer, man en Gang havde paa Haanden, og lod nu først disse gøre Runden til Italiens vigtigste Musikstæder. 1601 opførtes „Euridice" i Bologna, 1604 kom „Dafne" frem i Parma, først 1607 hører man om et nyt Værk, det er Claudio Monteverdi's „Orfeo", der fremføres i Mantua og fuldstændig tager Luven fra begge sine Forløbere.

I *Claudio Monteverdi* fik Musikdramaet just den Leder, det nu trængte til. Peri og Caccini havde egentlig kun brudt Banen og givet et Omrids til den ny Musikform; det blev først Monteverdi givet at fylde Formen med et i dramatisk Henseende nogenlunde tilfredsstillende Indhold.

Monteverdi hører til disse epokegørende Skikkelser, der af og til ere nødvendige for at bringe Fart i Udviklingen, Folk, hvis Betydning i Regelen først til fulde opfattes af Eftertiden, idet Samtiden i Almindelighed savner hurtigt Næmme nok til helt at kunne følge dem paa deres ny Baner. Ligesom Gluck og Wagner, saaledes havde ogsaa Monteverdi en haard Kamp at bestaa med Samtidens

[1]) Blandt de Musikværker, der sammen med „Euridice" kom til Opførelse ved samme Formælingsfest, fandtes ogsaa Gabrielle Chiabrera's „Rapimento di Cefalo", komponeret af Caccini.

Filistere, for hvem den tilvante Musik stod som den eneste saliggørende, og som i Fremskridtskomponistens dristige Harmonier kun saa en Dilettants uforstandige Higen efter at gøre sig interessant ved en meningsløs Ophoben af grelle lovstridige Misklange. Og dog var Monteverdi alt andet end en Dilettant. I sin Fødeby Cremona havde han modtaget en saa solid Musikerdannelse som nogen. Allerede i Sekstenaarsalderen havde han ved en Samling firstemmige aandelige Madrigaler givet sig til Kende som den meget lovende unge Komponist; siden havde hans overordentlige Dygtighed som Violaspiller skaffet ham Ansættelse i Hertugen af Mantuas verdensberømte Kapel, der dengang i Hovedsagen var sammensat af Musikere af allerførste Rang. 1592 var det saa, at Monteverdi i den tredie Samling af sine femstemmige Madrigaler pludselig demaskerede sig som en Fremskridtsmusiker af det reneste Vand og herved nedkaldte hele den offentlige Kritiks Forbandelse over sit Hoved. Hele hans Forsyndelse bestod i Anvendelsen af et Par frit indtrædende dissonerende Intervaller; men allerede dette var nok til at fremkalde en litterær Storm, der, anført af den bolognesiske Musiklærde Artusi, i Heftighed næsten kunde maale sig med den, der i vore Dage har raset for og imod Richard Wagner og hans Musik. Dissonanserne i Monteverdi's Madrigaler ere dramatisk sete alle fuldt forsvarlige. Ved at gennemlæse Teksten opdager man straks, at de overalt, hvor de forekomme, have det Formaal, i Tonerne at skulle afspejle den Lidenskab, som ligger i Ordene. Nutiden vilde ikke en Gang fra et absolut musikalsk Synspunkt kunne opdage noget som helst anstødeligt i denne Musik. Monteverdi's Tid dømte anderledes. Trods det dramatiske Røre, der fulgte med Renaissancebevægelsen, var man i Henseende til Dissonansernes Behandlingsmaade endnu stærkt konservativ; Monte-



Fig. 86. Claudio Monteverdi.
Caffi: Storia della musica).

verdi's dristige, harmoniske Vendinger forekom derfor de fleste som et Overgreb af den allerfrækkeste Natur.

Da Monteverdi's Tilbøjelighed, som det allerede kendes af ovennævnte Madrigaler, i første Linie viste ham ind paa den dramatiske Retning, er det klart, at det ny Musikdramas Oprindelse i Florens for ham mere end for nogen anden maatte være en Begivenhed af allerstørste Betydning. Det varede derfor heller ikke længe, før hans Interesse for Musikdramaet fik et positivt Udslag. 1607 tog han med sin „Orfeo" dristigt Kampen op med Florentinerne og fæstnede herefter hurtigt sin Stilling som Dramatiker „ex professo".

„Orfeo", som for første Gang gjorde Mantuanerne bekendte med den ny Musikstil, opførtes først privat i Academia degl' Invaghiti, senere for en større Kreds paa selve Hofteateret; den slog altsaa aabenbart an. I Forhold til Peri's „Euridice" viste den et betydeligt Fremskridt, og dette laa først og fremmest i den orkestrale Ledsagelse. Peri havde i „Euridice" endnu holdt sig til det enkle Akkompagnement af fire temmelig ensartede Strengeinstrumenter og havde slet ikke forstaaet at udnytte Instrumentalklangene i dramatisk Retning. Paa dette Punkt staar Monteverdi som den banebrydende; man ser i ham den beskedne Stamfader til de wagnerske rigt malende Orkesterklange.

Monteverdi's Orkester var i Sammenligning med Peri's allerede paafaldende rigt besat. Af Strygeinstrumenter opviste det *2 Piccoloviolincr à la francese* (d. e. Pocher, se ovf. 8nde Kap.), *10 Violiner*, *3 Basgamber* (en Art Violonceller) og *2 Kontrabasser*. Af andre Strengeinstrumenter fandtes der *2 Klavicymbler, 1 Harpe* og *2 store Lutter*; endelig var Blæserkoret sammensat af *3 smaa Orgelværker, 1 Flageolet, 1 Diskanttrompet, 3 dæmpede Trompeter, 2 Zinker* og *4 Basuner*, altsaa alt i alt af seks og tredive Instrumenter imod Peri's fire. Dette var endelig et virkeligt *Orkester*, sammensat af forskelligartede Elementer. Baade Stryge- og Blæseorkester var jo her forholdsvis rigt besat; savne gjorde man kun Slaginstrumenterne, som Monteverdi dog senere ogsaa bragte til Anvendelse i sin „Ballo delle Ingrate" (se ndf.). Med et Orkester som dette kunde der allerede udrettes en Del, om end ikke endnu alt.

„Euridice" var bleven indledet med en Prolog, foredraget i Peri's Stilo rappresentativo; „Orfeo" aabnes derimod allerede med

et kort Orkesterforspil, en saakaldt *Toccata*, der alene udført af Blæseinstrumenter, blev spillet tre Gange i Træk, før Tæppet gik op.

I Partituren findes imod Datidens Sædvane overalt omhyggelig foreskrevet, hvilke Instrumenter, der ønskes benyttede, og forbavsende er det at se, hvor fuldkomment Monteverdi allerede forstod at vælge sine Instrumenter saaledes, at de netop kom til at danne den rette Baggrund for den paagældende dramatiske Situation. Man er i vor Tid vant til at betragte dette som en Selvfølge, men det var man ingenlunde den Gang. At ethvert Instrument havde sin særegne Klangfarve var paa Monteverdi's Tid endnu kun gaaet op for ganske enkelte (som f. Eks. for Giov. Gabrieli); i Almindelighed benyttedes Instrumenterne endnu i Flæng. Det var først Monteverdi givet at opdage, hvor ypperligt Instrumenternes forskelligartede Klange lode sig benytte som Baggrund for den sceniske Aktion.

Hvor Sendebudet i anden Akt træder ind for at melde Orfeus Euridice's Død, udføres Akkompagnementet til hans Klage af Fløjter paa Baggrund af Chitarronnens spidse Klang; men lige i det Øjeblik, da Orfeus falder ind med sit Spørgsmaal: „Hvad er det for klagende Toner, der formørke den lyse Dag?" tie Fløjterne, og Akkompagnementet optages i Steden for af Klavicymbelet, Chitarronnen og en Viola, der imod Orfeus' Spørgsmaal udfører en klagende Tonefølge, som tydeligt nok skal udtrykke hans angstfulde Forventning om, hvad der nu vil komme. Endnu interessantere instrumenteret er en anden Scene, der findes i 4de Akt: Orfeus stiger med Euridice op fra Underverdenen og synger jublende til et Akkompagnement af Fløjter: „O mit Lys, saa ser jeg Dig atter!" Paa dette Sted vender han sig tværtimod Pluto's Forbud pludseligt om imod Euridice, men forandrer i det samme Tonen: „Men hvilket Mørke indhyller Dig!" Fløjterne forstummer og i Steden for indtræder nu de spidst lydende Strengeinstrumenter, Chitaronnen og Klavicymbelet med deres haarde, skarpe Klang.

Ogsaa i sanglig Henseende findes i „Orfeo" flere interessante Spirer til den færdigt udviklede Opera. Om det saa er Koleraturarien, saa er den til Stede med alt sit rullende Passageværk. Et harmonisk interessant Sted forekommer i Vekselsangen mellem Orfeus og Sendebudet, hvor Monteverdi ved Hjælp af en Række kromatiske, næsten wagnersk dristige Overgange i Løbet af nogle faa Takter fra E-dur modulerer til Es-dur og derfra igen tilbage til E-dur (se Musikbilag). Dette Eksempel bliver dobbelt interessant, naar man ser paa de snævre Grænser, inden for hvilke Monteverdi's Samtidige endnu bevæge sig i modulatorisk Henseende.

Harmonisk interessant Sted i Monteverdi's „Orfeo".

Messagiera. la tua bella Eu-ri-di - ce *Orfeo.* Oi-mè che o-do?

Messagiera. La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta. *Orfeo.* Oi-mè!

Monteverdi havde med „Orfeo" gjort det første Skridt til sin Berømmelse. Men „Orfeo" giver dog endnu nærmest Forhaabninger om, hvad der kan komme. Man føler klart, hvor Komponisten vil hen, men Ide og Udførelse svare ikke til hinanden; flere af Korene og Ritornellerne ere endnu mærkværdig ubehjælpsomt behandlede. Monteverdi havde jo heller ikke noget egentligt Forbillede at gaa frem efter; han maatte ordne og danne det hele efter sit eget Skøn. Det vilde derfor ogsaa være uretfærdigt at veje hans første Forsøg paa den moderne Kritiks Vægtskaal. Operaen kunde selvfølgelig ikke straks staa der som en fuldendt Kunstform.

Allerede i sit næste Arbejde skulde Monteverdi træde Idealet betydelig nærmere. Da han i sin „Orfeo" havde vist, hvad han duede til, var det ganske naturligt, at Hertugen af Mantua, da han i Aaret 1608 forfattede Festprogrammet til sin Søns Formæling

Ariadnes Klagesang af Operaen „Arianna".

(1ste Strophe.) Monteverdi.

mf

Las - cia - te - mi mo - ri - re. Las - cia - te -

f *p*

mi mo - ri - re. e che vo - le - te voi che mi con -

for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar -

ti-re, Las-cia-te mi mo-ri-re, Las-cia - te mi mo - ri - re.

med Infantinden af Savoyen, netop kastede sit Blik paa ham, da der blev Tale om en Festopera i Lighed med den, der i Florens var bleven opført ved Henrik den Fjerdes Formæling [1]). Rinuccini, Tekstdigteren til „Euridice“, blev forskrevet til Mantua for sammen med Monteverdi at udfinde og bearbejde et til Lejligheden passende Sujet, og Valget faldt da efter fælles Overenskomst paa Ariadnesagnet. Med lidt god Vilje kunde man nemlig i dette Æmne opdage en skjult, men særdeles elegant Kompliment til det fyrstelige Brudepar, til hvis Ære Forestillingen skulde finde Sted, thi den jordiske Fyrstinde Ariadne blev jo ved sin Formæling med Guden Bakkus ophøjet til Gudinde.

Der hengik fulde fem Maaneder med Prøverne, som Monteverdi selv ledede med stor Omhu; først den 28nde Maj 1608 gik den ny Opera i pragtfuld Udstyrelse over Scenen. Teateret forslog ikke engang til at rumme alle de fremmede, der i Anledning af Formælingen var Hertugens Gæster. Hele Byens eget Aristokrati maatte afvises, og det blev for Kongens Bueskytter ingen let Sag at holde Orden paa den vrede Menneskemasse, der i denne Anledning om Aftenen samlede sig uden for Teateret. Opførelsen varede i halvtredie Time, og Hertugen lod Teksten uddele til alle i Teateret, for at enhver skulde kunne følge og forstaa Handlingen [2]).

Desværre er der af „Arianna“ kun opbevaret et eneste Nummer, men til Gengæld er netop dette det Moment i hele Operaen, der ved den første Opførelse gjorde det dybeste Indtryk. Da Ariadne,

[1]) Hertugen har sandsynligvis selv været i Florens, den Gang „Euridice“ blev opført.

[2]) Se E. Vogel: „Claudio Monteverdi“, Separataftryk af Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, 1887.

forladt af Theseus, ene sidder tilbage paa den øde Klippe og venter paa, at det ukendte, hemmelighedsfulde Uhyre skal komme og hente hende, synger hun en Klagesang, der af Sangerinden Virginia Andreini blev foredraget med saa inderlig Følelse og med et saadant Udtryk af hjærteskærende Angst, at alle Tilhørerne svømmede hen i Taarer. „Ikke et Øje var tørt i hele Teateret,“ skriver den samtidige Kronik og fortsætter: „Endelig har man nu opdaget Hemmeligheden ved den antikke Musiks vidundervirkende Kraft; har dog ikke Monteverdi nu i sin „Ariadne“ bevirket et ganske lignende Under ved gennem Toner at aflokke sine Tilhørere utallige Taarer?“ Foredraget af en dramatisk begavet Sangerinde vil denne Sang endog kunne gøre sin Virkning paa et moderne Publikum. Tekst og Melodi smælte her saa nøje sammen, at man ud af Tonerne næsten kan gætte sig til Indholdet.

Monteverdi's Virksomhed ved Hoffestlighederne i Mantua indskrænkede sig ikke til Kompositionen og Indstuderingen af „Arianna“. Paa Ottendedagen efter „Ariannas“ Opførelse gik paa Hofteateret igen et nyt Monteverdi'sk Arbejde over Scenen; det var „Il ballo delle Ingrate“, det Arbejde, Monteverdi selv ansaa for sit bedste. Egentlig havde det mere Karakter af en Moralitet (se næste Kap.) end af en Opera; Sujettet gik nemlig ene og alene ud paa at formane Hoffets Damer til ikke at være for karrige paa deres Gunstbevisninger over for Herrerne. Hovedinteressen ved „Ballo delle Ingrate“ ligger ligesom i „Orfeo“ i Orkesterets geniale Behandlingsmaade. Dramatisk mærkelig er blandt andet Stykkets Indledning ved en eneste lang, underjordisk, dæmpet Trommehvirvel, der synes udsprungen af en ganske lignende Ide, som den, der i den nyeste Tid inspirerede Wagner under Kompositionen af sit Forspil til „Valkyrien“.

Monteverdi's Navn blev med den mantuanske Bryllupsfest vidt bekendt. Ariadne's Klagesang genlød snart overalt i de italienske Hjem. Komponisten saa sig i Anledning af dens uhyre Popularitet endogsaa senere foranlediget til under Form af en katolsk Marieklage at omplante den i sin „Selva morale e spirituale“, hvor den med sin dramatisk-lidenskabelige, alt andet end kirkelige Karakter i Virkeligheden kun er lidet paa sin Plads.

1612 døde Hertugen af Mantua, og da samtidig Kapelmesterpladsen ved Markuskirken blev ledig, tog man ikke i Betænkning at byde den til Monteverdi. Der gaves dengang i Italien ikke nogen højere

musikalsk Stilling end denne, og det er derfor forklarligt, at han straks tog imod Tilbudet.

Da Venedig ved denne Tid endnu ikke ejede noget Teater, og Hoffesterne jo kun vare sparsomme i denne republikansk sindede Stad, koncentrerer Monteverdi's Virksomhed sig nu foreløbig en Tid lang omkring Kirkemusikken. Kun undtagelsesvis gives der ham ved Privatfester Lejlighed til at øve sine dramatiske Evner. Størst Interesse har blandt hans faatallige dramatiske Arbejder fra denne Periode hans Komposition til en Scene mellem Tancred og Clorinda af Torquato Tasso's „Befriede Jerusalem“. Monteverdi meddeler i Fortalen selv, at han ene og alene har valgt denne Tekst, fordi den giver ham Lejlighed til i Musikken at afspejle de forskellige Sindsstemninger, af hvilke man hidtil endnu kun havde forsøgt sig med Sorgen og Klagen. Det drejer sig i den paagældende Scene om et natligt uventet Møde mellem Tancred og Clorinda, der i Mørket ikke kender hinanden og saa begynder en heftig Tvekamp, begge i den Tro, at de kæmper med en fjendtlig hedensk Kriger. Først da Clorinda er faldet og døende bønfalder Tancred om at døbe sig, opdager denne ved at løse hendes Hjælm, at den, han har dræbt, er en Kvinde, og det tilmed den Kvinde, han elsker. I denne højst dramatiske Situation fandt Monteverdi omsider Midlerne til at give baade Vrede, Bøn og Selvbeherskelse Udtryk i Musikken, og det er igen Orkesteret (denne Gang et Strygeorkester), der maler det hele. For at give det i Orkesteret henlagte Tonemaleri Liv opfandt Monteverdi endogsaa ved denne Lejlighed i *Tremolo*'et og *Pizzicato*'et to ganske ny Klangeffekter, der ved deres første Fremkomst vakte megen Forbavselse. Hvor de kæmpende hidsigt lader Spydstik følge paa Spydstik, anmoder Monteverdi i Partituren de spillende om at slippe Buen og rive i Strengene, og umiddelbart derefter lader han et Violontremolo danne den vibrerende, malende Baggrund for det uhyggelige Kampbillede. Det synes som om han i Begyndelsen hos Orkesterpersonalet har mødt en Del Uvilje under sit Forsøg paa at indføre denne, som man synes, uværdige Effekt. Monteverdi fortæller i det mindste selv, at Musikerne fra først af paa Trods holdt Tonen ud gennem hele Takten, i Stedet for, som han forlangte det, at gentage den ved seksten Gange at lade Buen gaa frem og tilbage paa samme Tone; men sluttelig maatte de dog føje sig. Man kan i denne lille Tvist mellem Kapelmesteren og hans undergivne se et lille

Sidebillede til den Kamp, Monteverdi i det store havde haft at udstride med den offentlige Mening. Den Modstand, han som ung Musiker havde mødt ved Bekendtgørelsen af sine harmonisk dristige Madrigaler, var efterhaanden fuldstændig døet hen, saaledes at Monteverdi nu i Halvtredsindstyveaarsalderen stod som den af alle beundrede Mester, hvis Værker man kappedes om at føre frem.

„Tancredo e Clorinda“ er et af de sidste dramatiske Forsøg, man har beholdt fra Monteverdi's Haand. Hans „Proserpina“, der i Aaret 1630 ligesom „Tancred“ blev opført privat i Senatoren Mocenigo's Palads, er forsvundet, og det samme gælder om Hovedsummen af de dramatiske Værker, han forfattede for Venedigs *offentlige Operascene*, som blev stiftet 1637 og foranledigede Monteverdi til paa ny med fuld Kraft at vende sig til den dramatiske Komposition. I hurtig Rækkefølge skrev han i Tiden fra 1639—42 Operaerne „L'Adone“, „Le nozze di Enea con Lavinio“, „Il ritorno d'Ulisse in patria“ og „L'Incoronazione di Poppea“. Af disse senere Værker er det hidtil kun lykkedes at opspore det sidste. Det blev i Aaret 1888 fundet i Markusbiblioteket i Venedig. Mellem 83 Operapartiturer, som hidtil havde været katalogiserede som anonyme Arbejder, opdagede den da ny ansatte Kustos, Taddeo Wiel, Monteverdi's „Incoronazione di Poppea“ og skænkede dermed et nyt Bidrag til Bedømmelsen af den navnkundige Mesters Kunst. Af Hermann Kretzschmar's Analyse [1]) af dette endnu ikke offentliggjorte Musikværk fremgaar det, at Monteverdi's skabende dramatiske Evne paa ingen Maade blev slappet med Aarene. Der findes i hans sidste Musikdrama igen fuldt op af Scener, der vidne om, hvor levende han forstod at sætte sig ind i de Situationer, han tog sig paa at skildre, og hvor nøjagtigt han evnede at gengive de forskelligartede Sindsstemninger i sin Musik. Man faar med andre Ord i dette Værk et yderligere Bevis for, at Monteverdi var Dramatiker af Blodet og med fuld Ret kan kaldes Musikdramaets egentlige Skaber. Sammenlignet med ham gør Peri næsten Indtryk at kun at være Dilettant.

Den karakteristisk malende Orkesterledsagelse med sine afvekslende Virkninger og Klange, det dramatiske Udtryk i Musikken, Orkesterets kombinerede Sammensætning af forskelligartede Instrumenter, alt dette og endnu meget mere skyldes denne ene

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft X, 1894.

Mester, der ligesom i Blinde, uden Forbilleder, fandt ind paa den Vej, der omsider gennem mange Snoninger førte frem til det moderne wagner'ske Musikdrama. Som bekendt tilstræbte netop ogsaa Wagner en Forening af Digtekunst, Tonekunst og Skuespilkunst, den, som allerede søgtes virkeliggjort af Monteverdi.

Skønt Claudio Monteverdi ogsaa som Kirkekomponist indtager en anset Stilling mellem sine samtidige, bliver dog denne Side af hans Virksomhed den absolut underordnede. Det er hans Bedrifter paa Musikdramaets Omraade, der gør ham til den store Mand, som hvilken han nævnes i Musikhistorien.

Samtidig med Monteverdi optræder der ogsaa allerede en Del andre Operakomponister. Blandt dem er Marco da Gagliano i Florens ubetinget den betydeligste. Hans Hovedværk „Dafne" var skrevet over den samme Tekst, som allerede en Gang var bleven behandlet af Peri, og blev for første Gang opført i Mantua nogle Maaneder før Monteverdi's „Arianna". Som Medlem af Corsi's Kreds var Gagliano tidlig bleven bekendt med Peri, af hvem han var en stor Beundrer. Hans større Talent gjorde ham dog hurtigt til Peri's Overmand [1]). Gagliano's „Dafne" er et langt modnere Arbejde end Peri's „Euridice"; der findes i den baade mere dramatisk Sandhed, og Recitativerne ere langt bedre deklamerede. I Musikhistorien er Gagliano's Plads imellem Peri og Monteverdi, men dog nærmest ved den sidste.

Et interessant musikhistorisk Aktstykke har Gagliano efterladt sig i sin Fortale til „Dafne", hvori han oplyser, hvorledes han ønsker sit Musikdrama sat i Scene. At aftrykke den meget lange Afhandling lader sig ikke godt gøre. Som et Kuriosum skal her kun meddeles Gagliano's Instrukser til Prologus:

„For at kalde Tilhørerne til Stilhed spilles, før Tæppet gaar op, et Indledningsstykke (Sinfonia) med de forskellige Instrumenter, der benyttes til Ledsagelse af Korene og til at udføre Ritornellerne. Efter den 15de eller 20nde Takt fremtræder saa den Sanger, som skal foredrage Prologen, d. e. Ovid. Hans Indtræden maa ske i Takt med Symfonien, ikke dansende, men med Værdighed. Naar han er naaet frem til det Sted paa Scenen, hvor han finder det passende at begynde sin Sang, skal han synge uden at foretage videre Bevægelser med sin Krop. Hans Sang skal frem for alt være majestætisk" o. s v. „Efter den første Strofe skal han pavsere og i Takt gaa tre til fire Skridt omkring paa Scenen, saa længe Ritornellen spilles; han maa indrette sig saaledes, at han foretager det første Skridt sammen med den næstsidste Stavelse af Sangen, og han maa igen begynde at synge der, hvor han netop befinder sig, naar Ritornellen slutter" o. s. v. „Hans Dragt skal være saaledes, at den passer for en Digter; han skal have Lavrbærkrans paa Hovedet, Lyre ved Siden og Bue i Haanden [2])."

[1]) Dette indrømmer Peri selv i et Brev til Kardinal Ferdinand. Han skriver deri, at Gagliano's „Dafne" overtræffer alle andre Kompositioner til samme Tekst, altsaa ogsaa hans egen.

[2]) Hele Fortalen findes i tysk Oversættelse i E. Vogel: „Marco da Gagliano", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, Side 429—37.

Man faar allerede af disse faa Antydninger et Indtryk af, hvor bogstaveligt Florentinerne tog det med deres Efterligning af Antikdramaet. Prologus' taktmæssige Trin pege tydeligt tilbage paa hin gennemførte Forbindelse af Sangen med afmaalt Dans, der som bekendt hører hjemme i den antikke græske Tragedie.

Med Monteverdi fik Operaen sit egentlige Hjem i *Venedig*, den af alle Byer, som først ejede en fast offentlig Operascene [1]). Den første offentlige Operaopførelse i Venedig fandt som sagt Sted i Aaret 1637, og i Løbet af de næste halvfjerdsindstyve Aar fik Venedig ti Teatre, som alle anvendtes til Operaopførelser. Mellem 1637 og 1730 opførtes i denne By ikke mindre end 650 Operaer, komponerede af mindst hundrede forskellige Komponister [2]).

[1]) Rom fik først et offentligt Operateater i Aaret 1671, Bologna 1680.
[2]) Dommer: Handbuch d. Musikgeschichte S. 292.

TIENDE KAPITEL.

Det middelalderlige religiøse Skuespil. Den katolske Passion. Oratorium. Kantate og Kammermusik i det 17de Aarhundrede.

Musik og Skuespil ses allerede i Oldtiden satte i den nøjeste Forbindelse med Religionen; Hinduen lader Brahma selv undfange den første Ide til Dramaet, der saa af hans Undersaat Bharata udvikles videre, for omsider under Medvirkning af *Musikkens* og *Dansens* Genier at føres frem for de samlede Guder i Indras Himmel. Ogsaa den græske Tragedie hviler gennem sin umiddelbare Oprindelse fra Dionysosfesterne ubetinget paa religiøs Grund. *Dithyramben*, der ved sin Fordeling mellem Fortælleren og det betragtende Kor, i Formen allerede peger frem mod Oratoriet, viser sig ved sit Indhold som det antikke Modstykke til Middelalderens *religiøse Skuespil*, i hvilket Kristi Lidelseshistorie spiller en lignende Hovedrolle som Dionysos' sørgelige Skæbne gør det i denne Tragediens Forløber.

Hvorledes Skuespillet fra først af vandt Indgang i den kristne Kirke, har været mange en Gaade. Rodfæstet som det var i den hedenske Troslære, skulde man antage, at det hos de kristne maatte betragtes med en lignende Uvilje som hos Jøderne, der netop af religiøse Grunde afskyede Skuespillet indtil Fanatisme. Sagen lader sig imidlertid let forklare. Kirkefædrene maatte ved Kristendommens Udbredelse blandt Hedningerne fare frem med Lempe. Havde de begyndt med straks at forbyde disse alle deres Sædvaner, vare de ikke naaede langt. Mange af de hedenske Fester fik derfor frit Lov til at bestaa; man underlagde dem kun fra nu af en kristelig Betydning i Stedet for den fordums hedenske.

En Levning fra Hedenskabets Dage er som bekendt *Jule*festen, hvis Betydning som Glædesfest allerede daterer sig fra hine Tider, da den her oppe i Norden fejredes i Anledning af Solens Tilbagevenden efter den lange, mørke Vintertid. Da Kristendommen naaede herop, blev Julen fra Januar forlagt til December og slaaet sammen med Kristi Fødselsfest. Paa samme Maade blev ogsaa den hedenske Vaarfest forenet med den kristelige *Pinse*, Midsommerfesten med *St. Hansfesten* (Johannes den Døbers Fest), Høstfesten med *Mikkelsfesten* (Ærkeenglen Michaels Fest) o. s fr.

Som Erstatning for de afskaffede hedenske Skikke og Lege opfandt man nye Festligheder, og til disse hørte netop *de kirkelige Skuespil*, der i Begyndelsen udelukkende hentede deres Stof fra de bibelske Fortællinger og altid sluttede sig nøje til de kristelige Højtider: Julen, Helligtrekongersdag. Passionsugen, Paasken o. s. v. Disse kirkelige Skuespil havde fra først af ganske Karakter af en Gudstjeneste, ved hvilken den latinske Bibeltekst blev Folket anskueliggjort ved Hjælp af en synlig, dramatisk Fremstilling. Opførelserne fandt Sted i Kirken selv, og det var kun gejstlige, som virkede med. Om det saa var Kvinderollerne, saa udførtes de af unge Præster, fordi det som Følge af et misforstaaet Bibelsted i de Tider var Kvinden forbudt nogen Sinde at hæve sin Røst i Kirken.

Nogen Scene benyttedes ikke, i det mindste ikke i den ældste Tid. Ved Julen nøjedes man gerne med oppe i Kirkens Kor at opstille en Krybbe, hvori der var nedlagt et Kristusbarn af Voks eller Træ. I Paasken opstillede man samme Steds en saakaldt *Kristi Grav*, ɔ: en firkantet Kasse med Laag, — vort oldnordiske Museum ejer en saadan Kiste, — det øvrige lagde Fantasien til.

Et af de ældste og mest udbredte kirkelige Skuespil var Helligtrekongersspillet, der opførtes ved Juletid og næsten alle Vegne udførtes paa samme Maade: Koret sang først en Indledningssang; derpaa kom de tre højtstaaende gejstlige, der skulde forestille de hellige tre Konger, med Diademer paa Hovedet og Scepter i Haanden, frem oppe ved Koret og mødtes foran Alteret, hvor de omfavnede hinanden og gave hinanden Broderkysset. Den ene af dem pegede: med sit Scepter op paa en Stjerne, der var ophængt over Alteret, og sang

„Stjernen lyser med herlig Glans."

Den anden fortsatte:

„Den viser os, at Kongernes Konge er født."

og den tredie tilføjede:

„Han, hvis Komme allerede forlængst er forudsagt af Profeterne."

Derpaa begave Kongerne sig paa Vandring til Bethlehem, hvilket blev fremstillet ved en Procession gennem Kirken. Saalænge den varede, forsvandt Stjernen fra Alteret. Imidlertid blev der oppe foran dette rejst et kostbart Telt med guldindvirket Forhæng. Da Kongerne endelig igen naaer tilbage til Alteret, straaler Stjernen paa ny, og Kongerne synger i Forening:

„Se Stjernen, vi saa i Orienten, gaar atter lysende foran os. I Sandhed! denne Stjerne viser os Vejen til den nyfødte, om hvem Balaam har sunget.“

I det samme kommer der ved Siden af Teltet to andre gejstlige til Syne. Da de opdager Kongerne, spørger de hviskende hinanden:

„Hvo ere vel disse, der førte af en Stjerne, kommer os i Møde og forkynder saa mærkelige Ting?“

Kongerne svarer:

„Vi er Kongerne af Tharsis, Arabien og Saba. Vi bringe Gaver til Kristus, den nyfødte Konge vor Herre, og ere, ledede af en Stjerne, komne hid for at tilbede ham.“

I det samme aabner de to gejstlige Forhænget til Teltet og peger paa Kristusbarnet, som indenfor ses liggende i Krybben, mens de synger:

„Se her er Drengen, I søgte, skynder Eder at tilbede ham, thi han er Verdens Forløser.“

Kongerne kaster sig nu paa Ansigtet ned for Barnet og synger:

„Vær hilset Du Tidernes Fyrste.“

Samtidig lægger de deres Gaver foran Krybben og synger efter hinanden:

„O Konge, modtag dette Guld.“

„Sande Gud, tag imod denne Virak.“

„Jeg skænker Dig Myrrah som et Billede paa Graven.“

Mens Menigheden derefter vandrer op til Alteret for ligeledes at bringe sit Offer til det hellige Barn, bliver Kongerne liggende udstrakte paa Gulvet foran Krybben, tilsyneladende hvilende i dyb Søvn. Først da der igen bliver Stilhed, viser der sig en Engel i Skikkelse af en hvidklædt Dreng og synger henvendt til Kongerne:

„Alt, hvad der var forudsagt, er nu sket. Staar op og drager hjem ad en anden Vej end den, ad hvilken I ere komne.“

Efter disse Ord rejser Kongerne sig og forlader Koret ad en Udgang, som er modsat den, de kom fra. Dermed er Spillet forbi.

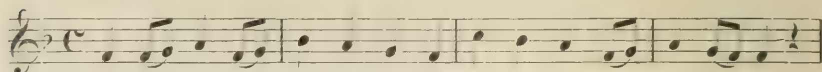
Sangen i dette og andre lignende liturgiske Skuespil havde en rent kirkelig Karakter (se Musikbilag); ligesom Messesangen bevægede den sig kun over faa Toner, og det hørte ikke til Sjældenhederne, at Handlingen uden videre afbrødes af det kirkelige „Kyrie“ eller „Christe“. Kun undtagelsesvis sker det, at Sangen i den patetiske Marieklage i Passionsspillene antager et dramatisk Anstrøg.

Indtil det 14de Aarhundrede holdt det kirkelige Skuespil sig alene til Kirken og opførtes helt igennem paa Latin; men omtrent fra denne Tid at regne begyndte man hist og her at blande det latinske Sprog med Nationalsproget, og underligt nok er det netop fra dette Tidspunkt, at man maa datere det kirkelige Dramas Forfald. Da Folket først forstod Teksten, fordrede det ogsaa en mere udvidet Handling, en rigere indrettet Scene og et større Personale. Præstestanden mægtede ikke mere alene at besætte de mange Roller, der fordredes til den nu penibelt nøjagtige Gengivelse af

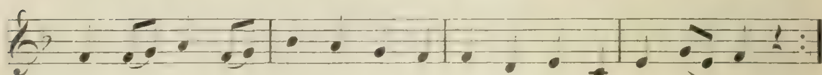
Indledningskor til det liturgiske Skuespil: „Les vierges sages et les vierges folles“.

11te Aarh.[1]).

Langsomt.



Ad - est spon-sus qui est Chri-stus: vi - gi - la - te. vir - gi - nes.
Ve - nit e - nim li - be - ra - re gen - ti - um o - ri - gi - nes.
Ve - nit spon-sus qui no - stro-rum sce - le - rum pi - a - cu - la.



Pro ad - ven - tu e - jus gau-dent et gau - de - bunt ho - mi - nes.
Quas per pri-mam si - bi ma-trem sub - ju - ga - runt de - mo - nes.
Mor - te la - vit, at - que cru - cis. sus - tu - lit pa - ti - bu - la.

den bibelske Fortælling. For første Gang maatte man derfor ty til at søge Hjælp i Folkets egen Midte. For at skaffe Plads til Opførelsen tog man fra nu af ogsaa hele Kirkegulvet med ind til Scene. og Rummet for Tilskuerne blev derved saa snævert, at man sluttelig saa sig tvungen til fra Kirken at flytte ud i den fri Luft paa Kirkegaarden.

Her havde man endelig Plads nok og kunde udvide Skuepladsen saa langt, man vilde. Men der behøvedes virkelig ogsaa et stort Rum til den Tids Sceneindretning. Da man endnu ikke forstod sig paa Sceneforvandling, maatte man nemlig indrette sig paa den Maade, at den ene Scene blev opstillet ved Siden af eller bag ved den anden, en Indretning, der ganske vist ogsaa medførte den Fordel, at man ligesom i det virkelige Liv umiddelbart fra et Sted kunde gaa hen til et andet. Nedenfor ses Billedet af en saadan Sceneindretning, saaledes som den findes aftegnet i et gammelt Haandskrift (se Fig. 87). Kulisser kendte man ikke; alle Genstande stode frit omkring, saa de kunde ses fra alle Sider. Optømrede Træboder gik i Steden for Huse. Oliebjerget blev som oftest dannet af et stort omvendt Vinfad. Hvad der benyttedes

[1]) Melodien minder om den østrigske Nationalhymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser“; maaske er det denne i sin oprindelige Version. At den østrigske Nationalsang ikke, saaledes som man har formodet, skriver sig fra Joseph Haydn, er allerede paavist af andre, idet man i Telemann's „getreuer Musikmeister“ (komp. 1728) opdagede den som Tema i et Klaverstykke.

paa Scenen, blev efter Brugen kun sat til Side, men ikke bragt bort. Torden fremstilledes ved, at man affyrede et Bøsseskud. I mange Passionsmysterier saa man Judas blive hængt, og det passerede ved saadanne Lejligheder ikke sjældent, at det ulykkelige Individ, der spillede Judas' Rolle, paa Grund af Apparaternes Ufuldkommenhed virkelig maatte bøde med Livet. Den Plads, Scenen indtog i Friluftsmysteriet, var saa stor, at Publikum umuligt fra ét Sted kunde høre alt, hvad der foregik; man stod derfor op og løb med, efterhaanden som Scenen blev forlagt fra et Sted til et andet. Den Tummel og Uro, som derved opstod, forklarer det „Silete silentium", der gerne ved Begyndelsen af hver Handling af en Herold blev raabt ud til Publikum. Tidt varede Forestillingerne flere Dage i Træk; kun ved Middagstid gjorde man en Pavse, saa spillede man igen videre.

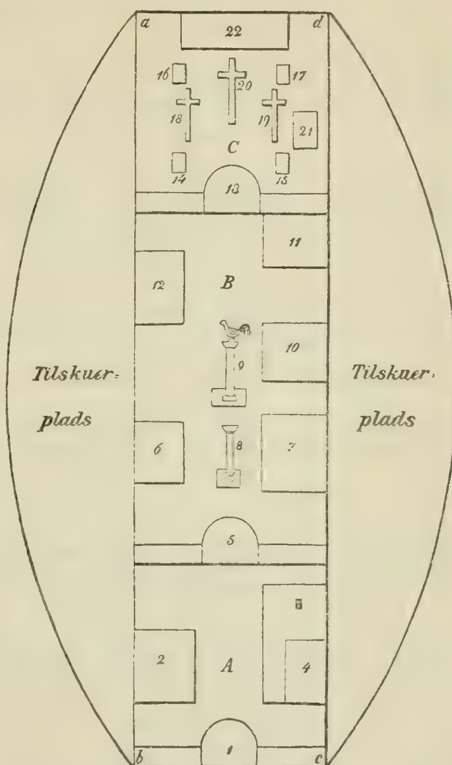


Fig. 87. Sceneindretningen til et middelalderligt Mysterium.

A, *B*, *C*, er Scenens tre Afdelinger. *1*, *5*, *13*, Indgange til disse. *2*, Helvede. *3*, Gethsemane Have. *4*, Oliebjerget. *6*, Herodes' Hus. *7*, Pilatus' Hus. *8*, Den Søjle, paa hvilken Jesus hudflettes. *9*, Hanen. *10*, Kaifas' Hus. *11*, Annas' Hus. *12*, Det Hus, i hvilket Nadveren finder Sted. *14—17*, Grave. *18*, *19*, Røvernes to Kors. *20*, Kristi Kors. *21*, Den hellige Grav. *22*, Himmelen.

Saa længe Gejstligheden holdt sin Haand over det religiøse Skuespil, bevarede det endnu nogenlunde sin oprindelige Alvor. Forestillingen blev indledet med, at alle de medspillende knælede ned og sang en Salme, og saa begyndte først Handlingen under dyb Alvor baade fra de agerendes og fra Publikums Side. Denne Alvor skulde imidlertid altfor snart vige Pladsen for en højst betænkelig Verdslighed. Begyndelsen skete med Indførelsen af en saakaldt „lystig" Person, der skulde tjene til Oplivelse for det

Kor af det franske religiøse Skuespil: „Daniel“.

12te Aarh.

Allegro.

Re - gis va - sa re - fe - ren - tes quem Ju - de - e tre-munt gen - tes,

Da - ni - e - li ap-plau-den-tes. Gau - de - a - mus, lau-des si - bi

de - bi - tas re - fe - ra - mus! Re - gis cla - dem pre - no - ta - vit

cum scrip-tu - ram re - se - ra - vit, tes - tes re - os com-pro - ba - vit,

et Su - san-nam li - be - ra - vit. Gau - de - a - mus, lau - des si - bi

de - bi - tas, re - fe - ra - mus! Ba - by - lon hunc ex - u - la - vit

cum Ju - de - os cap - ti - va - vit Bal-tha-sar quem ho - no - ra - vit.

Gau - de - a - mus! lau - des si - bi de - bi - tas re - fe - ra - mus,

est pro - phe - ta sanc-tus De - i, hunc ho - no - rant et Cal - de - i,

et gen - ti - les et Ju - de - i er - go ju - bi - lan - tes e - i.

Gau - de - a - mus, lau-des si - bi de - bi - tas re - fe - ra-mus.

„altfor grebne" Publikum, og som man gerne gav Skikkelse af Lucifer i egen høje Person. Med sin sorte, laadne Krop, Horn i Panden og en lang, rød Tunge ud af Halsen virkede han jo i høj Grad skrækindjagende, men han afgav paa den anden Side som Kristi overvundne Fjende ogsaa en ynkelig og latterlig Figur, hvem det altid gik ilde, og hvis Nederlag af Publikum gerne blev hilst med endeløs Jubel. Af og til kunde det jo rigtignok ske, at Latteren for en enkelts vedkommende forvandledes til ynkelige Nødskrig, naar Djævelen, for at hævne sig, snappede den første den bedste af de lattermilde Tilhørere, der uforvarende var sluppet inden for Skranken, og uden Pardon transporterede ham ned i det hede Helvede, men den paagældende blev i Almindelighed ene om Forskrækkelsen; hans Kammerater, der i Sikkerhed befandt sig paa den rette Side af Skranken, modtoge gerne Djævelens Vits med stor Akklamation.

Værst stod det sig med det kirkelige Drama i Frankrig, hvor det under Folkets Medvirkning efterhaanden udartede til at blive fuldkommen profant [1]). Til de største Yderligheder gik det saaledes her ved de saakaldte Narre- og Æselsfester. Narrefesterne fejrede man til Minde om de gamle romerske Saturnalier, under hvis Festligholdelse Slaverne som bekendt havde haft ubunden Frihed til at gøre og lade, som de vilde. Æselsfesterne fejredes derimod til Minde om Flugten til Ægypten. Ved Narrefesterne valgte man en Narrebisp, der celebrerede Messen oppe fra Alteret, mens Folket, udklædte som vilde Dyr, dansede om i Kirken og gebærdede sig som vanvittige. Ved Æselsfesterne anbragte man en ung Pige, der skulde forestille Jomfru Maria, paa Ryggen af et Æsel, der var udsmykket med den gejstlige Messehagel; Æselet blev saa trukket hen i Kirken og opstillet foran Alteret. Folket istemte derefter den saakaldte Æselshymne, hvori de efterlignede Æselets Skryden, mens de paa samme Tid opførte de vildeste Danse.

Ved at give disse Raaheder Indpas i selve Kirken, kom den franske Gejstlighed altsaa selv Folket i Møde, mens Præstestanden dog i andre Lande mere og mere trak sig tilbage, efterhaanden som det kirkelige Skuespil artede ud. Allerede sidst i det 14de Aarhundrede overlades Mysteriets Iscenesættelse i Tyskland alene

[1]) At det franske kirkelige Drama allerede paafaldende tidligt bar en verdslig Karakter, mærkes paa medfølgende Kor af „Daniel", et fransk kirkeligt Drama fra det 12te Aarh. (Se Musikbilag).

til Borgerstanden og da især til Mestersangerlavene. Præsterne have ikke mere med det at skaffe. Det tjener fra nu af ogsaa mere til Forlystelse end til Opbyggelse og er altsaa ganske skejet ud fra sin oprindelige Bestemmelse: at skulle være en dramatiseret Gudstjeneste.

Mens det religiøse Drama uden for Kirken efterhaanden skejede ud og blev Folkeforlystelse, levede i Kirken endnu en Rest fra gamle Dage i den hver Langfredag liturgisk afsungne *Passion*. Evangelistens og de handlende Personers Tale blev her simpelt hen reciteret i Kollekttone af tre Præster, af hvem den ene forestillede Evangelisten, den anden Jesus, den tredie alle de øvrige Personer, der optræde i Passionshistorien [1]). Selv efter at man sidst i det 16de Aarhundrede havde fundet paa at berige denne katolske kirkelige Passion med de saakaldte *Turbae*, ɔ: Folkekor, beholdt disse Opførelser endnu et totalt liturgisk Præg. Endogsaa *Ludovico Vittoria* formede endnu sine Turbae til Matthæus- og Johannespassionen i simple langsomme Harmonifølger paa otte eller højst tolv Takter.

Tidt findes Passionsteksten ogsaa, især hos Nederlænderne, behandlet i Motetteform, saaledes at ogsaa de enkelte Personers Tale gengives flerstemmigt. Det var egentlig først i den protestantiske Kirke, at Passionen med Heinrich Schütz og Sebastian Bach skulde udvikles til en selvstændig musikalsk-dramatisk Kunstform.

En Modvægt til de efterhaanden udartede Mysterier dannede tilligemed den liturgiske Passion de religiøse opbyggelige Sammenkomster, der især i Italien tidlig kom i Brug i Klostrene og fra først af havde det Formaal at erstatte Folket de i Fasten forbudte Skuespil. Et virkelig kunstnerisk Præg antoge disse Andagtsøvelser, der efter Bedesalen, Oratoriet, hvor de fandt Sted, benævnedes Oratorier, i det 16de Aarhundrede i Rom. Det var Præsten, Filippo Neri, som i Forbindelse med den pavelige Kapelmester, Giovanni Animuccia [2]), fik den Tanke at illustrere de ved Oratorierne stedfindende Bibelforklaringer med Korsange og derved fik tilvejebragt en Art Handling, der ved sin fuldstændige Mangel paa ydre sceniske Apparater allerede indeholdt Spiren til vort moderne Oratorium.

Eftersom Datidens Musik, trods sin harmoniske Fuldkommenhed, endnu ganske savnede Evnen til alene ud af sig selv at anskuelig-

[1]) Endnu i vore Dage opføres Passionen i det sikstinske Kapel i Rom paa denne Maade.

[2]) Siden med Palestrina.

gøre Handlingens Indhold, kunde det ikke være andet, end at den sceniske Fremstilling i Længden maatte savnes. Da derfor den verdslige Opera sidst i det 16de Aarhundrede fremstod nede i Florens, var det naturligt, at den som sensationsvækkende Nyhed blev det Forbillede, man valgte at følge.

Som det første Forsøg paa en saadan gejstlig Opera i den af Peri opfundne recitativiske Stil opførtes allerede i Aaret 1600, altsaa samme Aar som „Euridice", i Bedesalen i Klosteret S. Maria in Vallicella i Rom Emilio del Cavaliere's „Rappresentazione dell' anima e dal corpo".

Komponisten *Emilio del Cavaliere* var et Barn af sin Tid, en Renaissanceven af det reneste Blod. Skønt født i Rom var han gennem et mangeaarigt Ophold i Florens som Musikintendant hos Storhertugen af Toscana og som Medlem af den lærde Florentiner-Camerata kommet under stærk Paavirkning af den moderne musikalske Renaissancebevægelse, og hans Værk fremstod derfor som det umiddelbare Udslag af Renaissancevennens Iver for ogsaa at gøre den ny Musikretning bekendt i sin Fødeby. Cavaliere vovede endogsaa at afdisputere Peri Opfindelsen af den recitativiske Stil, idet han, absolut med Urette, opstillede sig selv som Recitativets Opfinder. Hans Arbejde viser som Helhed, at han som Komponist i Forhold til Peri maa trække det korteste Straa. Hans Musik er om muligt endnu mere monoton end Peri's Musik til „Euridice", der dog glimtvis lod ane virkelig Melodi; Cavaliere deklamerer uafbrudt og viser ikke paa et eneste Punkt Gnist af Genialitet.

Ganske vist var den Tekst, han havde at behandle, ikke just heller egnet til i nogen højere Grad at befrugte hans Fantasi. Forfatterinden Laura Guidiccioni havde til Forbillede benyttet den særlig i det 16de Aarhundrede saa yndede Moralitet, et Sidestykke til Mysteriet, som mindst af alt gav Komponisten Lejlighed til Udfoldelsen af dramatisk Affekt.

Tiden, *Verden* og *det menneskelige Liv* optraadte som Stykkets Hovedpersoner; de to sidste vare fra først af iførte prægtige Klæder, men maatte under Handlingens Forløb Stykke for Stykke aflægge deres Pynt for til sidst at optræde som nøgne Skeletter. Moralen var altsaa de jordiske Glæders Intethed.

Interessant er Cavaliere's Anordning, at de spillende skulle holde Instrumenter i Hænderne og saa vidt muligt selv skulle akkompagnere deres Sang. Kun i Nodstilfælde maatte Akkom-

pagnementet udføres af det bag ved Scenen skjulte Orkester[1]). Koret blev ogsaa beordret til siddende at tage Plads inde paa Scenen; kun saa længe man sang, maatte man staa op. I disse to Træk fjerner Cavaliere's Værk sig væsentligt fra den Peri'ske Opera og gaar sine egne Veje.

„La Rappresentazione dell' anima e dal corpo" var som Helhed et stilløst Produkt, en Mellemting mellem en Koncert, en Opera,



Fig. 88. Scene af Oratoriet „S. Alessio", digtet af Kardinal Barberini, komp. af Stefano Landi. 1634 opført i Rom i Palazzo della Cancelleria. (Efter et Kobberstik af G. D. Rossi i den kgl. Kobberstiksamling i København).

en Ballet[2]) og en Moralitet, men af Romerne blev Stykket hilst med Begejstring, og det skulde ikke vare længe, før det fik Efterfølgere. Baade den som Lutspiller vidt berømte Romer *Hieronymus Kapsberger* og den pavelige Sanger *Stefani Landi* forsøgte sig paa den af Cavaliere skabte Genre. Kun vise deres Oratorier: „Apotheose for den hellige Ignatius af Layola" (Kapsberger) og „Santo

[1]) Orkesteret var sammensat af *en Lira doppia, et Klavicymbel, en Chitarronne* og *to Fløjter*.

[2]) Ogsaa Dansen spillede i Cavaliere's Værk en fremtrædende Rolle.

Alessio" (Stefano Landi [1]), for saa vidt mere Stil end Cavaliere's, som de helt og holdent tage Operaen til Forbillede; deres Oratorier skille sig egentlig kun ved det opbyggelige Indhold fra den verdslige Opera.

Det synes først at have været Romeren **Giacomo Carissimi**, som ledede Oratoriet over i det rette Spor.

Af Carissimi's Levnet er kun lidet bekendt. Man formoder, at han er født i Marino i Albanerbjergene nær ved Rom i Aaret 1604. I Tyveaarsalderen blev han Kapelmester ved en Kirke i Assisi, fire Aar senere kom han til Rom som Kapelmester ved Kirken S. Apollinare. I denne Stilling blev han indtil sin Død, som indtraf 1674. Som berømt Mand findes han allerede omtalt 1635; i det hele er der faa italienske Mestre, der i den Grad som han have været gjorte til Genstand for deres Samtids Lovprisninger, og dog har Historien intet at meddele om ham ud over det her fortalte. Selv hans Værker vare indtil for kort Tid siden kun lidet kendte. Det skyldes den tyske Musiklærde og Händel's Biograf, Chrysander, at man nu omsider ser sig i Stand til nogenledes at kunne bedømme den Betydning, Carissimi som Komponist har haft for sin Samtid. Det var Chrysander, som i 1869 fik den Tanke for første Gang at lade optrykke et Udvalg af Carissimi's Oratorier, af hvilke der baade i Paris og i Hamborg henlaa større haandskrevne Samlinger [2]). De fire Oratorier, Chrysander udgav, vare: „Jefta", „Salomons Dom", „Baltazar" og „Jonas" og findes under Titelen: *Carissimi's Werke, 1. Abtheilung: Oratorien* i *„Denkmäler der Tonkunst"*, Bergedorf ved Hamburg 1869.

Carissimi's Oratorier har i deres Anlæg en Del tilfælles med den før omtalte liturgiske Passion. Teksten er affattet paa Latin, og i den synlige Handlings Sted træder en Fortæller eller *Historicus*, der ligesom Evangelisten i Passionen meddeler Begivenhedernes

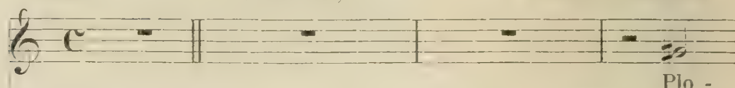
[1]) I sin Musikhistorie omtaler Langhans, at Landi i sit Oratorium af Instrumenter **kun** benytter en Strygekvartet. Af omstaaende gamle Billede fremgaar det imidlertid, at den pavelige Sanger tværtimod ved denne Lejlighed har betjent sig af et forholdsvis rigt Orkester. Foruden *2 Violer di braccio* og *en Gambe,* opdager man i det himmelske Orkester *en Lut, en Guiterna, en Chitarronne,* tre forskellige Blæseinstrumenter (som det synes *Skalmej, Krumhorn* og *Trombe*) *en Haandpauke* og som Midtpunkt for det hele *et Orgel.*

[2]) Nogle af Oratorierne gaa igen i flere af disse Samlinger; det virkelige Tal af kendte Carissimi'ske Oratorier beløber sig til fjorten.

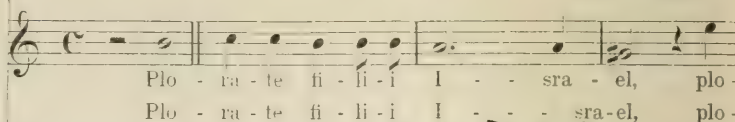
Kor af Oratoriet „Jephta“.

Grave. (1ste Del.) Giacomo Carissimi.

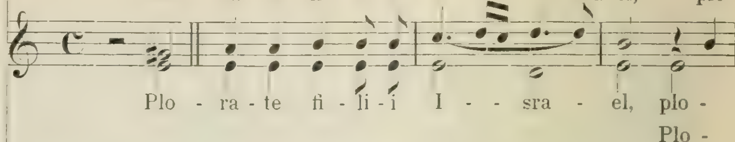
I. Sopran.



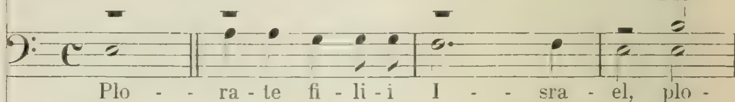
II. Sopran.



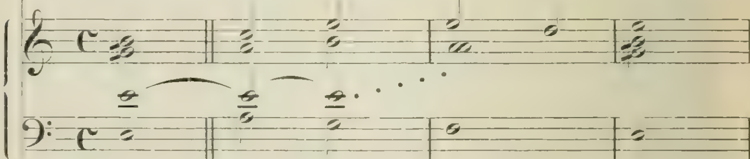
I.—II. Alt.



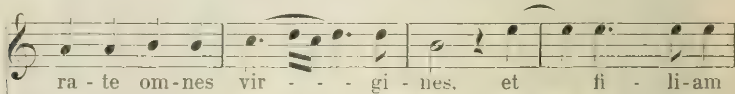
Tenor. Bas.



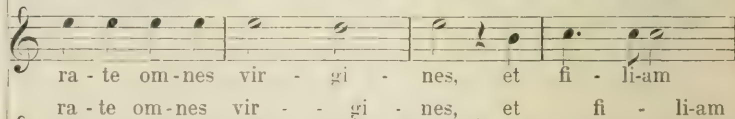
Orgel.



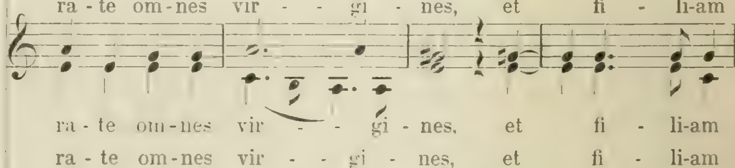
I. Sopran.



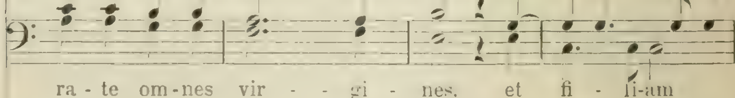
II. Sopran.



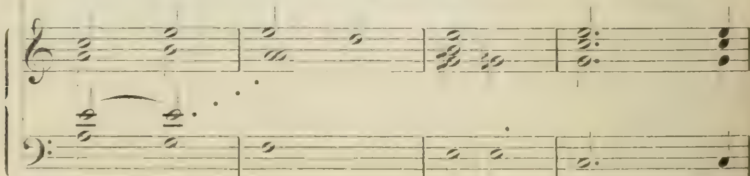
I.—II. Alt.



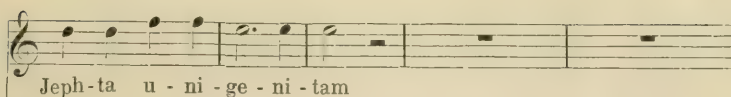
Tenor. Bas.



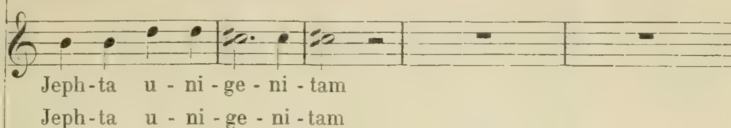
Orgel.



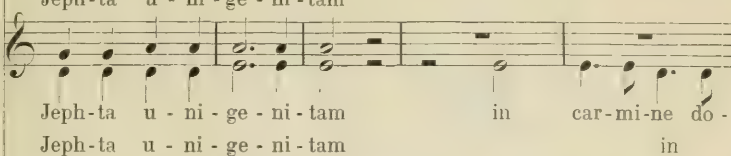
I. Sopran.



II. Sopran.



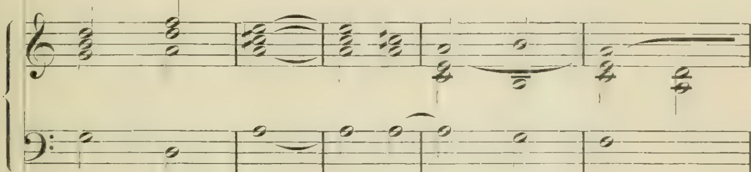
I.—II. Alt.



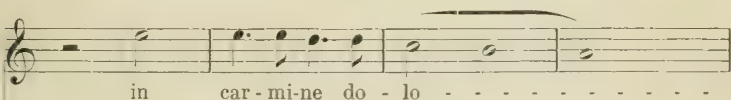
Tenor. Bas.



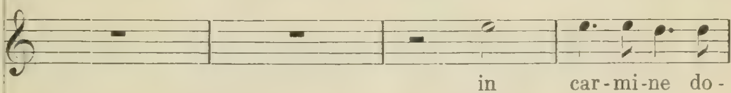
Orgel.



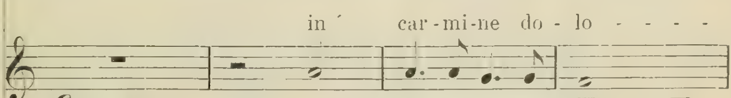
I. Sopran.

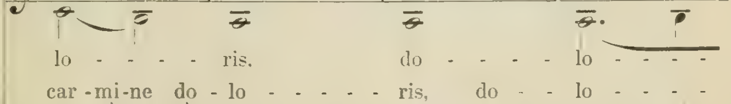


II. Sopran.

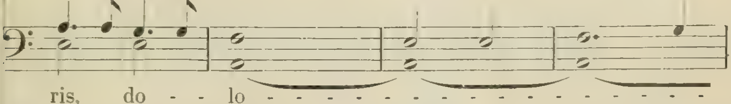


I.—II. Alt.





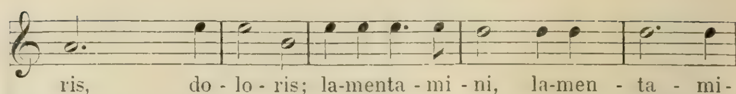
Tenor. Bas.

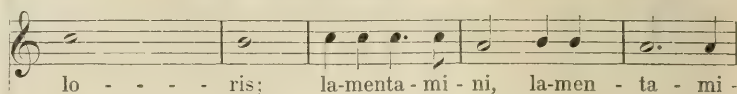


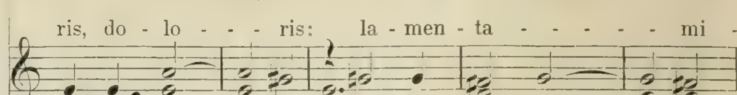
Orgel.

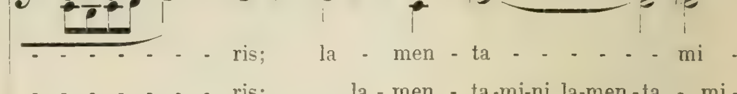


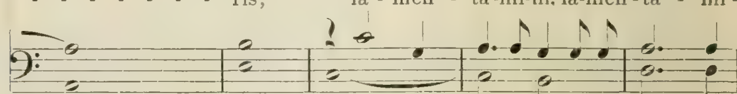
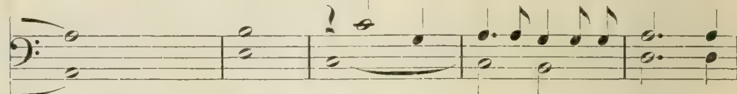
V. S.

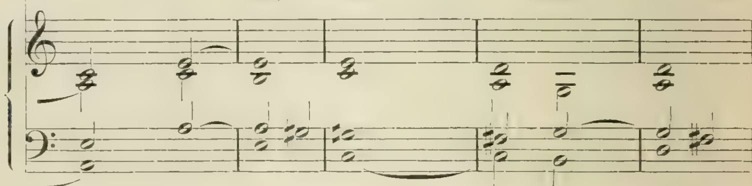

I. Sopran.
ris, do - lo - ris; la-menta - mi - ni, la-men - ta - mi-

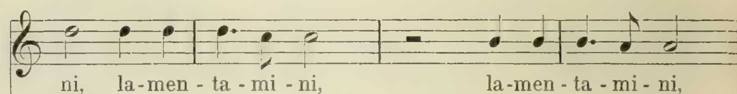

II. Sopran.
lo - - - - - ris; la-menta - mi - ni, la-men - ta - mi -

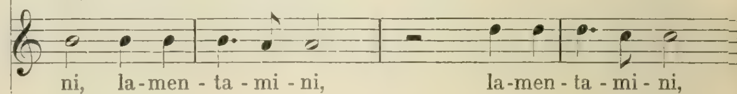

ris, do - lo - - - ris: la - men - ta - - - - - - mi -
I.—II. Alt.

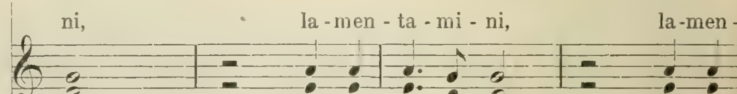

- - - - - - - - ris; la - men - ta - - - - - - - mi -
- - - - - - - - ris; la - men - ta-mi-ni, la-men - ta - mi -

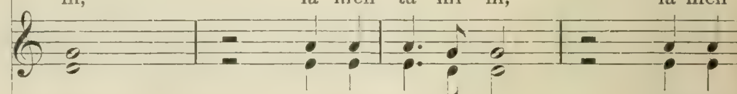


Tenor. Bas.
- - - - - - - - ris; la - - - - - - men - - ta - mi -

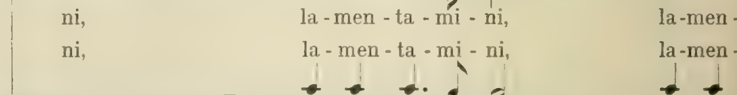

Orgel.


I. Sopran.
ni, la-men - ta - mi - ni, la-men - ta - mi - ni,

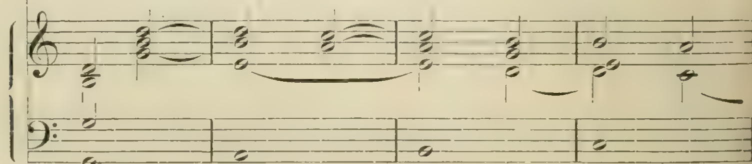

II. Sopran.
ni, la-men - ta - mi - ni, la-men - ta - mi - ni,


ni, la - men - ta - mi - ni, la-men -
I.—II. Alt.


ni, la - men - ta - mi - ni, la-men -


ni, la - men - ta - mi - ni, la-men -


Tenor. Bas.
ni, la-men - ta - - - mi - ni, la-men-ta - - - -


Orgel.

I. Sopran.
la - men - - ta - mi - ni. ni, la-men- etc.

II. Sopran.
la - men - ta - mi - ni. Plo- ni, etc.

I.—II. Alt.
ta - mi - ni, la-men - ta - mi - ni. Plo- ni. la-men- etc.
ta - mi - ni, la-men - ta - mi - ni. Plo- ni,

Tenor. Bas.
ta - mi - ni, la-men - ta - mi - ni. ni, etc.
- - - - - - - - - - mi - ni. Plo- ni,

Orgel. etc.

Gang. *De handlende Personer* afbryde med deres Sang umiddelbart Fortællingen; *Koret*, som dels har en betragtende Karakter og dels støtter sig til de optrædende Personers Tale eller gentager denne, men hist og her ogsaa optræder selvstændigt, afbryder nu og da Solosangen og afslutter det hele. Som Indledning tjener i Regelen en kort Instrumentalsats.

Er Carissimi's Oratorium end ringe af Omfang, maa det dog gælde for en historisk ualmindelig betydningsfuld Fremtoning. Det er en stort og dramatisk anlagt Skitse, det færdige Omrids til alle senere oratoriske Værker. Findes der end i Musikken Punkter, der maa forekomme Nutidens Tilhørere monotone og ubehjælpsomt behandlede, findes der ved Siden af andre, som ophæve enhver Tvivl om, at Carissimi var et stort og ualmindelig originalt Geni, der i Musikhistorien bør have sin Plads blandt de klassiske Tone-

„Salomons Dom“.

Vekselsang mellem de to Mødre.

Mulier II. (Brudstykke). Giacomo Carissimi.

Nec mi - hi, nec ti - bi, nec mi - hi, nec ti - bi! di - vi - da-tur, di - vi-

da - - - - - - - - tur. *Mulier I.* Heu! heu! fi - li mi!

com-mo-ta sunt vi - sce - ra me - a su - per te, fi - li mi!

etc.

mestre [1]). Kor som „Plorate filii Israel“ af Oratoriet „Jefta“ (se Musikbilag) og „O felix gloria“ af det for lutter Kvindestemmer udsatte Oratorium „Felice beatorum“ ville bevare deres Værd til evige Tider, og dog staar Händel's store italienske Forgænger for Størsteparten af Nutidens Publikum som et fremmed Idiom, hvem de færreste vel engang kende af Navn.

Ogsaa den med Oratoriet nær beslægtede Kantate har i Carissimi en af sine vigtigste Grundlæggere.

[1]) Forbavsende er det hos Carissimi allerede at finde tydelige Tilløb til en Karakterisering af de optrædende Personer. Som Eksempel skal her anføres en kort Sætning ud af „Salomons Dom“, hvori de to Mødres forskelligartede Følelser tydeligt komme for en Dag (se Musikbilag).

Man er i vor Tid vant til ved en *Kantate* at forstaa en af Kor, Arier og Recitativer sammensat større oratorielignende Komposition, der gerne deler sig i flere Afdelinger og gennemgaaende støttes af et rigt Orkesterakkompagnement. Ganske i denne Form kendes Kantaten endnu ikke ved Carissimi's Tid.

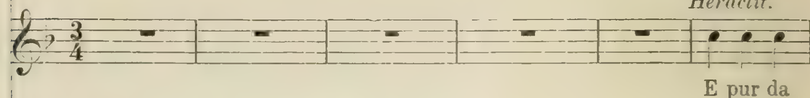
I sin oprindelige Skikkelse svarede Kantaten omtrent til Nutidens Romance med Klaverledsagelse; der er kun den Forskel mellem denne og hin, at Romancen er af lyrisk Beskaffenhed, mens Kantaten var anlagt dramatisk. Side om Side med denne Solokantate udvikledes i Løbet af det 17de Aarhundrede den mere omfangsrige Kammerkantate, hvori der gerne optraadte flere Personer, og som ved sin Sammensætning af Recitativer, Arier og Ensemblenummere fik Karakter af en dramatisk Scene af et undertiden ret betydeligt Omfang. Komponisterne kunde i denne Kantate finde god Lejlighed til at gøre dramatiske Studier; dens Opfindelse blev derfor særlig til Gavn for de unge vordende Operakomponister. Man forsøgte sig i den frem til alle mulige Ting, man ikke før havde prøvet og ikke vovede straks at anvende i den offentligt fremstillede Opera; Kantaten udgør følgelig et overmaade vigtigt Led i Musikkens Udvikling. Gennem den kom man omsider ind paa at anvende en friere Modulation og en mere bevægelig Bas. Det sidste Fremskridt skyldtes netop især Carissimi, som for første Gang ogsaa gør sig synlig Umage for at føre Basstemmen melodisk. Ogsaa Recitativet kommer med Carissimi ind i et nyt Stadium af sin Udvikling; det bliver bøjeligere og accentueres naturligere; man har kaldt Carissimi det moderne Recitativs egentlige Fader. Interessant er det endelig hos Carissimi at træffe paa det absolut tidligste Eksempel paa en bevidst Opstilling af Dur, som den frejdige, imod Mol som den tungsindige Toneslægt. Eksempelet er en lille Duet, kaldet „den leende Demokrit og den grædende Heraklit". Carissimi lader Demokrit synge i Dur, Heraklit i Mol (se Musikbilag).

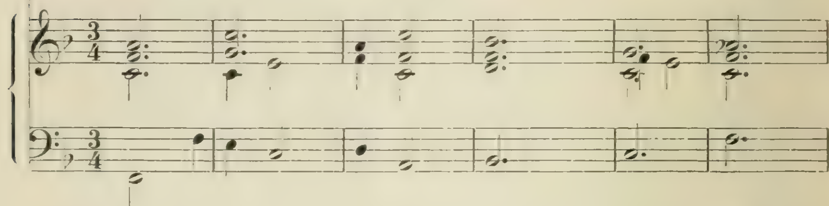
Udtrykket Kammerkantate viser Kantaten hen under en Kompositionsklasse, som under Betegnelsen Kammermusik i det 17de Aarhundrede begyndte at bemægtige sig en Plads ved Siden af Kirke- og Teatermusikken. Hovedsagelig beregnet paa Privathjemmenes snævrere Rumforhold (Kamrene) søgte denne Musikretning først og fremmest sin Virkning i den omhyggelige Udarbejdelse af alle de finere Enkeltheder, noget der var saa meget nødvendigere, som hele Opmærksomheden paa Grund af de manglende ydre Midler her ene og alene optoges af Kunstværkets musikalske Indhold. Begrebet Kammer-

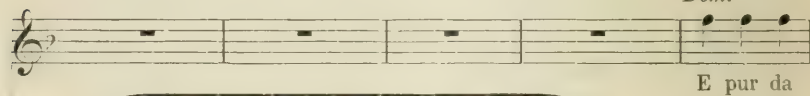
Duet: „Den leende Democrit og den grædende Heraclit".

Giacomo Carissimi.

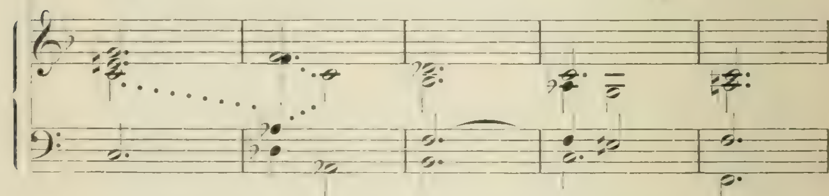


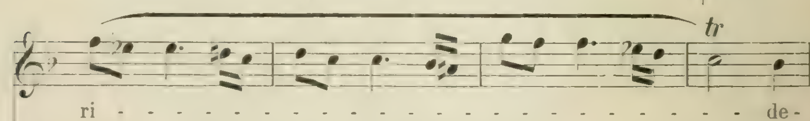


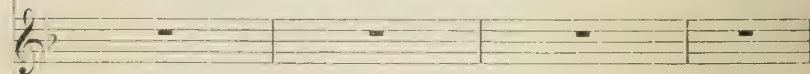














re

Heracl.

tr

E pur da pian - - - - - - - - - - - - - - - ge - re.

musik var tidligere langt mere omfattende end nu, da man kun benytter denne Betegnelse for det af et enkelt eller af flere Soloinstrumenter udførte Instrumentalstykke. I hin Tid sammenfattedes derimod al Musik, som ikke udtrykkelig hørte hjemme enten i Kirken eller i Teateret, under Begrebet *Kammermusik.*

Til Carissimi's Elever hører fremfor alt Marc' Antonio Cesti, som for første Gang fandt paa direkte at indlemme Kammerkantaten i Operaen, og Alessandro Scarlatti, Hovedmanden i Italiens skønne Melodiperiode, og den Mand, som gennem sin uhyre Popularitet blev den væsentlige, skønt uskyldige Aarsag til, at den af sin Samtid saa lovpriste Carissimi saa hurtig blev glemt.

En af sine allerbetydeligste Repræsentanter ejer den ældre Kammermusik næst Carissimi i Agostini Steffani, hvis *Kammerduetter* røbe den intelligente, fint udviklede Musiker og i klassisk Stilfuldhed søge deres Lige. Den eneste, der paa Kammerduettens Omraade taaler Sammenligning med Steffani, er Händel, der imidlertid selv indrømmede i denne Retning at have taget efter den italienske Mester, som i en Periode af hans Liv stod ham faderligt ved Siden og blandt andet bevirkede hans for hans Fremtid saa betydningsfulde Ansættelse som Kapelmester i Hannover (se ndf.).

I Steffani's Duetter spiller anden Stemme ingenlunde den sekunderende Rolle som i mange af Nutidens tostemmige Sange. De ere helt igennem holdte i kontrapunktisk Stil, men falde ikke desto mindre saa naturligt i Øret, at man klart føler, at der bag disse Kunstværker ikke alene staar en Mester af den gamle solide Skole, men ogsaa en Sanger i Ordets alleredleste Betydning. Men

Steffani sættes da netop ogsaa som Sanger meget højt af sin Samtid. Med sit ædle beaandede Sangforedrag formaaede han endnu som 74-aarig Olding at henrive en i musikalsk Henseende saa forvænt Kreds som den, der i det 18de Aarhundrede samledes i Kardinal Ottoboni's Sale i Rom, den samme Kreds, i hvis Midte den unge Händel da allerede tolv Aar i Forvejen havde fejret store Triumfer som Virtuos og Kammerkomponist.

Ogsaa som Kirkekomponist har Steffani ydet betydeligt. Hans *Stabat mater* er et Mesterværk, der vilde have gjort ham udødelig, selv om hans Duetter ikke havde været til. Kun i Operaen staar han tilbage. Han taaler paa dette Omraade hverken at sammenlignes med Scarlatti eller med Händel.

Om Oratoriets videre Udvikling efter Carissimi og indtil Händel er man foreløbig endnu ikke helt paa det rene. Som en af Carissimi's betydeligste italienske Efterfølgere, baade i Oratorie- og i Kantatestilen, nævnes Alessandro Stradella, en Mester, der i Nutiden kun er Publikum bekendt som Ophavsmand til den meget sungne Kirkearie: „Se i miei sospiri“ [1]). Stradella's Navn vil ogsaa være mange bekendt gennem den hyppigt genfortalte, meget romantiske Kærlighedsroman, som udgør Emnet i Flotow's Opera „Alessandro Stradella“ og af lettroende Biografer meget naturligt er bleven sat i Forbindelse med Komponistens mystiske Drab i Genua. Paalidelige Meddelelser foreligger der ikke om Stradella's Liv; derimod bekræfter den nyere Tids Forskning fuldkomment Samtidens begejstrede Udtalelser om Stradella som Komponist. Han betegnes som et Geni, der med lige stort Mesterskab beherskede baade Operaen, Oratoriet, Kirke- og Kammermusikken; samtidig indlagde han sig ogsaa Berømmelse som Sanger og som Virtuos paa Violin og paa Harpe. Af hans Kantater er der opbevaret adskillige, af hans Operaer og Oratorier derimod kun faa, netop fem af hver. Blandt de sidst nævnte udmærker særlig „Johannes den Døber“ sig ved sin Rigdom paa skønne sangbare Melodier. Man føler i Stradella's Musik det første Pust fra den henrykkende Verden af Melodier, der kort efter med Alessandro Scarlatti fra Neapel breder sig ud over Evropa for snart at tage alle Gemytter fangen.

Selv i Kirken faar den sødt hensmeltende Melodi hurtigt Indpas og leder den kirkelige Musik over i et betænkelig verdsligt.

[1]) Dette dog med Urette, da Arien bevislig tilhører en meget senere Tid.

sentimentalt Spor. Det var underligt nok netop Palestrina's Land, der allerførst aabnede Kirkens Døre for den sansedaarende Melodi og med det samme forvandlede Kirken til en Koncertsal, hvor Publikum uforbeholdent tilklappede Sangere og Sangerinder deres Bifald. At de Spirer, Carissimi havde nedlagt i sine oratoriske Værker, under disse Forhold ikke fandt Lejlighed til at udvikle sig videre, siger sig selv. De stort anlagte Korsange udslettes snart igen helt af Oratoriet, der ligesom den Scarlatti'ske Opera herefter forvandles til en løst sammenhængende Kæde af mere og mindre indholdsløse, sødt klingende Arier, et Billede uden Lys og Skygge.

Kun i den protestantiske Kirke bevarer den kirkelige Musik endnu et alvorsfuldt, højtideligt Præg. Det bliver fornemligst netop den protestantiske Passion, der med sine dramatiske Kor siden viser Oratoriet Vejen, indtil den Mester fremstaar, der endelig skal lægge sidste Haand paa Værket og gøre Oratoriet til en færdig udviklet Kunstform.

ELLEVTE KAPITEL.

Den franske Operas Oprindelse og ældste Historie.

Operaens Forhistorie er i Frankrig hovedsagelig den samme som i Italien. Ogsaa her danner de med Pragt iscenesatte Hofballetter (Ballets de cours) Indledningen til det i sin Begyndelse bundaristokratiske Musikdrama. Prinser og Prinsesser blande sig ved Opførelserne med Hoffets Damer og Kavalérer, og det hele gaar kun ud paa i overdrevne Udtryk at hylde den tilstedeværende Kongefamilie, der ved denne Lejlighed ofte maa tage imod Fraser, som nu til Dags ikke vilde kunne undgaa at vække Forargelse.

Et fortrinligt Eksempel paa en saadan „Comédie de respect“, som disse Hofforestillinger ogsaa benævnes, er den Hofballet, som i Anledning af Hertugen af Joyeuses Formæling med Margrethe af Lothringen i Aaret 1581 opførtes i Louvre. Da man af dette Skuespil faar et ret levende Billede af den hele Genre, som i denne Tid var „en vogue“ ved alle Evropas Hoffer (det danske ikke undtaget), følger her en Beskrivelse af Indholdet og Iscenesættelsen, der skal have kostet den franske Konge den just ikke ubetydelige Sum af tre til fire Millioner Francs.

Stykket hedder „Ballet comique de la reine“ og blev arrangeret af den kongelige Kammertjener og Musikintendant Baltazzarini. Musikken var komponeret af de to Hofmusikere Beaulieu og Salmon.

At dømme efter en Afbildning, der findes i Partituren, var der ved Opførelsen ikke afstukket nogen Grænse mellem Scene og Tilskuerplads (se Fig. 89). I Forgrunden af den store Sal, som rummer begge Dele, ses Kongen, Henrik den 3die, der vender Ryggen til og paa sin ene Side har en Dame, paa den anden en Kavalér, formodentlig Bruden og Brudgommen, til hvis Ære Forestillingen finder Sted. Paa begge Sider af denne Gruppe ses en Række Drabanter og Hofmænd; umiddelbart bag Kongens Ryg har den kvindelige Hofetat Plads. Til højre paa Scenen ser man Pan's Lund, til venstre Dryadernes Skov, i Baggrunden Circe's Have og Slot.

Som Emne tjener nemlig det bekendte Sagn om den onde troldkyndige Fe Circe, der har for Skik med sin Tryllestav at forhekse alle, som forvilder sig ind paa hendes Enemærker, til vilde Dyr.

Stykket indledes med en „Symfoni", som udføres af et bag Slottet skjult Orkester af Blæseinstrumenter. Saa snart den er spillet til Ende, kommer en Ridder løbende ind paa Scenen og anraaber i hjerteskærende Udtryk Kongen (Henrik den tredie selv) om Beskyttelse imod den onde Fe. Circe træder derefter selv frem og ytrer sin Vrede over den Utaknemmelighed, Ridderen viser



Fig 89. Scene af „Ballet comique de la reine".

hende ved at flygte fra hende i det Øjeblik, da hun netop har forbarmet sig over ham og tilbagegivet ham sin menneskelige Skikkelse. Harmfuld trækker hun sig igen tilbage i sin Have. Tre Sirener og en Triton kommer ind og synger en firstemmig Sang, der fra Baggrunden besvares af et usynligt, femstemmigt Kor. En mægtig Fontæne ruller derefter, trukket af Havheste, frem

imod Forgrunden. Omkring Bassinet er der grupperet tolv Najader, iblandt hvilke man opdager den franske Dronning selv og sammen med hende Prinsessen af Lothringen, Hertuginderne af Guise, Nevers, Aumale og andre højfornemme Damer. Deres Dragter ere rigt oversaaede med Guld og Ædelstene. Inden i Bassinet, der udsender Straaler af duftende Vand, gemmes Delfiner og Havnymfer. Med Gambe, Lut, Harpe og Flageolet akkompagnere disse et femstemmigt Kor af otte Tritoner, der følge efter Fontænen og igen ere ledsagede af tolv fakkelbærende Pager. Glaucus og Thetis, der sidde ved Fontænens Fod, istemmer en Vekselsang, Tritonerne falder ind med, og det hele ender saa med en svulstig Lovprisning af Dronningen og hendes Fuldkommenheder. Da Fon-



Fig. 90. Scene af „Ballet comique de la reine".

tænen har gjort Runden gennem hele Salen, fremtræder tolv Violinister med Dragter af guldbroderet hvidt Atlask, og spiller Forspillet til en Ballet. De tolv Pager, der fulgte med Springvandet, kommer tilbage, ledsagede af Najaderne, og Dansen begynder.

Under et muntert Spil af Klokker træder Circe nu ud af sin Have og berører med sin Tryllestav alle de dansende, der øjeblikkelig forvandles til ubevægelige Statuer. Da hun igen har forladt Scenen, daler Merkur under Lynild og Torden ned fra Salens Kuppel og maner med Tryllestaven Moly atter Selskabet til Live, hvorpaa Dansen fortsættes. Opbragt kommer Circe tilbage og svinger paa ny sin Stav, som denne Gang ogsaa rammer Merkur, der altsaa nu maa dele Skæbne med de andre. Circe tager den stivnede Merkur ved Haanden og drager ham med sig ind i sin Have, der imidlertid er bleven pragtfuldt illumineret. Par ved Par følge de dansende efter som stive Marionetter. Hermed er første Akt til Ende.

Anden Akt aabnes med en femstemmig Sang, der udføres af Satyrer og besvares af det sædvanlige usynlige femstemmige Ekko. Pludselig se Satyrerne en Skov bevæge sig frem imod dem. I Midten af denne findes en Klippe, hvorpaa der er plantet et Egetræ med gyldne Frugter, beboet af fire Dryader. Satyrerne synger igen et Kor, og en af Dryaderne holder en længere Tale henvendt til Kongen. Da den er til Ende, drejer Skoven af og bevæger sig hen foran Pan's Grotte. I sin Glæde over Besøget blæser Skovguden en Arie paa sin Flageolet. Dryaderne beklage sig over Circe, der ikke alene har indfanget deres Veninder, men ogsaa Merkur. Pan lover at hjælpe dem til Hævn o. s. v. Siden tilkaldes ogsaa Jupiter og Minerva, og Circe's Have tages med Storm. Jupiter udslynger sit Lyn mod den onde Fe, der styrter til Jorden. Minerva fravrister Circe Tryllestaven og overgiver denne og hende til Kongen, hos hvem hun dog først formelt lader sig introducere af sin Fader Jupiter, der med det samme griber Lejligheden til ogsaa at præsentere sin Søn Merkur. De forheksede Najader bliver atter levende, og det hele ender med en Slutningsballet, hvori de dansende efterhaanden ordne sig i fyrretyve forskellige geometriske Figurer.

Gaar man, efter at have lært Indholdet at kende, til at undersøge Musikken, gør man klogt i ikke at spænde sine Forventninger for højt. De forskellige Korsange, der ere flettede ind mellem de gennemgaaende uhyre tungt harmoniserede Danse, indtage som Musik alle et meget lavt Standpunkt. Som sørgelige Vantrivninger af den italienske Madrigalkunst fortjener de knap nok, at man lægger Mærke til dem. Af Interesse er det derimod i denne franske Hofballet fra Aaret 1581 at opdage flere Prøver paa énstemmige Sange, nogle af dem endogsaa med Lutakkompagnement. Saa tarveligt disse Sange end ere affattede, beviser de dog, at Galilei og Caccini ikke have været ene om at opfinde Monodien. Mindst ti Aar før Galilei i Florens optraadte med sine første Sange „à voce sola“, havde det franske Hof i „Ballet comique de la reine“ allerede faaet et Begreb om den ny Syngemaade.

En uventet Overraskelse er det i Musikken til den gamle franske Ballet at støde paa en Melodi, som nu igen er almindelig kendt. Det er vist nok lidt over tyve Aar siden, at denne Melodi under Titelen: *Gavotte, komponeret af Ludvig den 13de*, i flot moderne Udsættelse paa ny gjorde sin Entré i Dansesalen og udført i livligt Gallopadetempo hurtigt svang sig op til at blive et staaende Paradenummer paa alle Baller.

Endnu under Henrik den fjerde, der jo dog vitterlig var „à jour“ med det ny italienske Musikdrama[1]), beholdt de franske musikalsk-dramatiske Hofforestillinger Hofballettens sammenlavede Karakter. Ogsaa den af Naturen musikalsk begavede Ludvig den trettende forholdt sig passiv over for den ny dramatiske Musikgenre, der dog nu allerede forlængst havde overskredet Italiens Grænser og vundet Berømmelse i Udlandet.

[1]) Se niende Kap. om „Euridice“'s Opførelse i Florens ved Henrik den 4des Formæling med Maria af Medicis.

Klokkespillet, som ledsager Circe's anden Indtræden paa Scenen.



Til Frankrig vandt Operaen først frem, efter at Mazarin ved Ludvig den trettendes Død havde overtaget Regeringen for den mindreaarige Ludvig den fjortende. Kardinal Mazarin mindedes endnu med Henrykkelse de Operaforestillinger, han i sin Tid havde overværet i sit Hjemland, Italien. De franske Hofballetter vare ikke efter hans Smag, og han foreslog derfor snart Enkedronning Anna i deres Sted at indføre det italienske Musikdrama. I den Anledning skrev man til Hertugen af Parma, som ikke alene oversendte et fortrinligt Selskab af Sangere og Sangerinder, men ogsaa den for en italiensk Opera nu aldeles uundværlige Teatermaskinør. Hans Navn var Torelli, og han forstod sin Kunst til Fuldkommenhed. Storhertugen af Toscana laante det franske Hof sin Balletmester, og den 14de December 1645 aabnede Italienerne i Petit-Bourbon's Sal deres Forestillinger med „La Finta Pazza", der var digtet af Giulio Strozzi og komponeret af Francesco Sacrati. Bifaldet synes at have været blandet. Italienerne havde nemlig af Hensyn til den lille syvaarige Konge ved Førsteforestillingen ladet Balletten og især Maskinkunsterne dominere saaledes, at Musikken næsten blev en Biting. Det Stykke, de førte frem, var strengt talt slet ingen Opera, men kun en Hofballet af den gode gamle Slags. Hovedvirkningen

laa i en Række komiske Dyrescener, der vare indskudte til Glæde for Kongen.

En Ballet af Bjørne og Aber afsluttede første Akt. I den anden forekom en naragtig Dans af langbenede Strudse, der med bugtende Halse valsede om paa Scenen for til syvende og sidst at danne Tableau omkring et Springvand. Det mest pikante var dog en Luftdans af Papegøjer udført af Børn, der, anbragte i Trapezgynger, af usynlige Hænder bleve slyngede omkring i Luften mellem hverandre, mens de sloge med brogede Vinger, der ved en kunstig Mekanik vare fastgjorte paa deres Rygge.

Den unge Konge fandt naturligvis stor Smag i denne Forestilling, og Dronningen forskrev derfor igen næste Aar et Selskab af Italienere, der denne Gang blev installeret i Palais Royal's Sal, hvor de, under Ledelse af Komponisten selv, indstuderede Luigi Rossi's splinterny italienske Opera over det ingenlunde splinterny Emne: „Orfeus“ [1]). Baade Tekst og Musik til denne Opera ere forsvundne, men Samtidens Beretninger tyde paa, at det denne Gang drejede sig om en rigtig Opera og ikke, saaledes som forrige Gang, om en i Virkeligheden kun lidt rigere garneret Hofballet. Den sceniske Effekt med Maskinkunst og Dans blev her kun anvendt paa en saadan Maade, at den fuldstændig kunde forsvares af Sammenhængen, og Musikken fik den Rolle, som med Rette tilkom den i et musikalsk Drama.

Vil man høre Publikums Dom, viser det sig ganske vist, at det Parti, som ved denne Tid begyndte at hæve sin Stemme imod Førsteministeren, omtaler denne af ham foranstaltede Operaforestilling med dyb Ringeagt; hører man derimod Stemmerne fra det modsatte Parti, faar man Indtryk af, at Operaen dog som Helhed gjorde Lykke. Dronningen hørte den tre Gange, og siden oplevede den endnu i Løbet af Vinteren 1647 en hel Række Opførelser, hvad der vel næppe var blevet Tilfældet, om den havde kedet Folk saa grundigt, som Mazarin's Fjender paastod det i Haanvisen „om den ulykkelige Orfeus eller Morfeus, som dyssede alle i Søvn“.

[1]) Ch. Nuitter og Er. Thoinan godtgøre i deres paa arkivariske Studier grundede Værk „Les Origines de l'Opéra français“ Luigi Rossi's Forfatterret til denne „Orfeo“, der indtil for faa Aar siden snart blev antaget for at være identisk med Peri's „Euridice“, snart med Monteverdi's „Orfeo“. (Se f. Eks. Langhans', Naumann's og Dommer's Musikhistorier, Schletterer's „Studien zur Geschichte d. französischen Musik“ III. o. s. fr.)

Det var Mazarin's Modparti, der var Skyld i, at der Aaret efter ikke fandt nogen italiensk Operaopførelse Sted. Man havde raabt paa de store Omkostninger, den pragtfulde italienske Opera paaførte Staten, og Mazarin fandt det derfor raadeligt i Øjeblikket at lade den hvile.

To Aar efter tvang Frondekrigen for en Tid Dronningen til at forlade Paris sammen med Kongen og Mazarin. Da de 1649 kom tilbage, blev Opholdet for Mazarin's Vedkommende kun af kort Varighed, da han straks efter maatte flygte til Køln, og saaledes var det da foreløbig forbi med den italienske Opera.

Helt uden Underholdning kunde det franske Hof dog ikke leve, og saa genoptog man da med fornyet Iver den udadtil saa straalende Hofballet. Den 26nde Februar 1651 debuterede Kongen, som nu var 13 Aar gammel, som Danser i Hofballetten „Cassandre“, og hermed indledtes igen en glimrende Periode for de pompøse Hofballetter, i hvilke, som tidligere, den ene løsrevne Scene afløste den anden, og til hvilke Musikken var lappet sammen af Danse og Sange af Alverdens forskellige Komponister.

Skønt Mazarin ved sin Tilbagekomst endnu en Gang gjorde et Forsøg paa at skaffe den italienske Opera et fast Stade i Paris, lykkedes det ham dog ikke. Italienerne kom, men man beundrede ogsaa denne Gang mere deres Scenekunst og deres Dekorationer end deres Musik. Hovedinteressen knyttede sig til den Ballet, der udfyldte Mellemakterne, og i hvilken Kongen selv præsenterede sig i seks forskellige Forklædninger, først som Apollo og saa efterhaanden som Furie, Dryade, Akademiker, Hofmand og Krigsgud.

Det var Dronning Anna, som først foreslog Tilvejebringelsen af en national fransk Opera paa Grundlag af den italienske. 1650 opfordrede hun Pierre Corneille til at skrive et fransk Stykke i den ny italienske Smag. Resultatet blev Drama'et „Androméde“, hvori Corneille imidlertid lader Musikken spille en saa underordnet Rolle[1]), at ingen nogen Sinde vil kunne falde paa at kalde dette Stykke en Opera.

Corneille meddeler selv i Fortalen, at han med velberaad Hu har undladt at lade de Steder synge, som bidrager til at forstaaeliggøre Indholdet. De Ord, som synges, siger han, forstaas i Almindelighed ikke; de vil derfor hver Gang efterlade et Hul i Meningen og følgelig svække Stykkets Totalvirkning. Den store Digter var altsaa aabenbart ikke paa det rene med Pointen i det

[1]) Komponistens Navn kendes ikke.

virkelige Musikdrama, hvor Musik og Tekst jo netop bør gaa op i en ideal Enhed, og hvor det hele beror paa en Samvirken mellem disse to Faktorer.

Det var egentlig kun ved Iscenesættelsen, at Corneille lod den italienske Smag raade. Under Torelli's Ledelse udfoldedes der ved „Andromède"'s Opførelse en saadan Scenepragt, at den italienske Maskinkunstner fra nu af i Paris kun hed „Le Grand Sorcier".

En væsentlig Hindring for Skabelsen af en national fransk Opera var den i disse Tider saa almindelig herskende Fordom, at det franske Sprog ikke lod sig bruge som Tekstsprog for et musikalsk Drama. Denne Fordom stammede fra den med Malherbe indførte Forkærlighed for de regelrette musikalsk uhandelige Alexandriner, der frem for alt gjaldt for at være uundværlige i Dramaet.

Da Ønsket om en Nationalopera ikke lod sig realisere i de højere Lag af det franske Digter- og Komponistsamfund (det sidste var forøvrigt for Tiden overmaade sparsomt repræsenteret), toge de ringere sig af Sagen.

Som de energiske Skabere af en fransk national Opera fremstode to før denne Tid aldeles upaaagtede Skikkelser; den ene var en temmelig obskur Digter, ved Navn Pierre Perrin, den anden en talentfuld, men hidtil kun lidet bekendt Musiker, Robert Cambert.

Perrin havde hidtil kun gjort sig bekendt som Forfatter af en Række temmelig middelmaadige poetiske Frembringelser, af hvilke kun en enkelt, en versificeret Oversættelse af Virgil's „Æneide", havde vakt Opmærksomhed, for saa vidt som den havde givet Anledning til en aldeles ypperlig Satire af den berømte franske Kritiker og Satiriker Boileau. Ogsaa udadtil godtgør Perrin sig som en Svækling, med hvem alle spille Bold. Hans Liv er en Kæde af Genvordigheder, der nærmere besete alle lade sig føre tilbage til hans svage, holdningsløse Karakter.

Som ganske ung Mand var Perrin, der da var meget fattig, letsindig nok til at gifte sig med en gammel svaghovedet, men hovedrig Enke. Forfængelig som han var, modstod han ikke, paa Støtte af hendes Formue, straks at tilkøbe sig en Titel; den fattige, titelløse Poet lod sig mod en Kredit af 30,000 Livres med ét Slag gøre til: „Introducteur des ambassadeurs" hos Hertugen af Orléans. Uheldigvis havde Enken imidlertid en Søn, der var i høj Grad misfornøjet med Moderens taabelige Giftermaal og blev dobbelt indigneret, da han fik at vide, hvordan Perrin anvendte hendes Penge.

Uden at bruge mange Omstændigheder, satte han en Dag Perrin paa Døren og tvang sin Moder til at erklære sit Ægteskab med Digteren for ugyldigt. Hun maatte foregive, at Perrin, før Vielsen havde fundet Sted, havde drukket hende fuld og saa havde narret hende til at give ham sit Ja. Ulykken vilde, at Titelen endnu ikke var betalt, da Sønnen bragte Skilsmissen i Stand. Følgen blev en Proces, der ved Enkens pludselige Død hurtigt trak andre efter sig. Fordringerne paa den ubetalte Titel gik nemlig ved hendes Død over paa Sønnen, som blev tvunget til at betale, men ikke var sen til straks efter at anlægge Sag imod Stedfaderen, der nu maatte lide den haarde Skæbne i Løbet af 10 Aar at flytte ind og ud af Gældsfængselet, aldrig vidende sig sikker for sin Stedsøns Forfølgelser [1]).

Det var dette af Skæbnen forfulgte og digterisk ringe begavede Menneske, der var udkaaret til at spille en saa vigtig Rolle i den franske Operas Tilblivelseshistorie. I Aaret 1655 debuterede Perrin som musikalsk Tekstdigter med en Julesang, der var tilegnet Mademoiselle d'Orléans i Blois, og blev sat i Musik af Hertugen af Orléans' Musikintendant, *Etienne Moulinier*. Digtet, der i og for sig kun var af ringe Værd, viste sig ved sin ny frigjorte Stil saa ypperligt egnet til musikalsk Behandling, at den af Digterne saa dybt foragtede Perrin efter denne Tid svang sig op til at blive en af Musikerverden meget søgt Tekstleverandør. Blandt de mange forskellige Musikere, der søgte ham, fandtes ogsaa den unge talentfulde Robert Cambert, der ved denne Tid endnu kun var lidt kendt, men senere, sandsynligvis paa Anbefaling af sin Lærer, Hofclavicinisten Jaques Champion (se ndf. 14de Kap.), skulde opnaa den ansete Dobbeltstilling som Organist ved Domkirken St. Honoré og som Maître de Musique hos hendes Majestæt Dronning Anna.

Om det var Perrin eller Cambert, der først fik den Ide at skabe en fransk Opera, ved man ikke; dog taler de nyeste Undersøgelser for, at det var Cambert, som faktisk allerede 1658, efter Forbillede af det italienske Musikdrama, havde komponeret en saakaldt Elegi, som han havde benævnet „La Muette ingrate" og indrettet som en Slags dramatisk Dialog mellem tre Stemmer. Det var ifølge Cambert's Udsagn først efter at have overværet en vellykket

[1]) Hele denne Retshistorie, som efterhaanden løb ud i et indviklet Væv af Sagsanlæggelser, findes vidtløftigt gengivet i Ch. Nuitter's og Er. Thoinan's omtalte Værk „Les Origines de l'Opéra Français", Paris 1886.

Opførelse af denne Elegi, at Perrin fandt paa at forfatte en Pastorale, som han bad Cambert om at komponere. Cambert gik ind paa det, og det varede ikke længe, før de to i Forening fik lavet en Pastorale, der rigtignok, hvad Teksten angaar, var noget tynd[1]), men som dog i Egenskab af et første Forsøg i sin Art, vakte en Del Opsigt, endogsaa før den kom frem. Saa snart Værket, der kun kaldtes „Pastorale, premiére comédie française“, var færdigt, gav man sig til at søge et passende Lokale til Opførelsen. Man valgte en smuk og rummelig Villa, der laa i Issy, lige uden for Paris, og tilhørte Kongens Guldsmed *de la Haye*.

Desværre maatte Perrin midt under Forberedelserne tage Bolig i Gældsfængselet, saaledes at Arbejdet med Indøvelse, Arrangement o. s. v. alene kom til at hvile paa Cambert, som imidlertid havde den Tilfredsstillelse, at den improviserede Teatersal paa Opførelsesaftenen var fyldt til sidste Plads. Hele Vejen fra Paris til Issy var paa den smukke Foraarsaften tæt bedækket med Vogne, der bragte de nysgerrige ud til den lille Villa, hvor den franske Nationalopera fejrede sin Debut; Tilstrømningen var saa stor, at en hel Del Mennesker maatte finde sig i at blive uden for og fordrive Tiden med at spadsere om i den smukke Have, der hørte til Villaen. Den lille Opera vakte en saadan Opsigt, at Mazarin ufortøvet befalede den gentaget for de kongelige, der for Tiden opholdt sig i Vincennes, og Cambert høstede igen ved denne Lejlighed rige Triumfer. Kardinalen opmuntrede ham ivrigt til at gaa videre paa den begyndte Vej og foreslog ham at skrive et nyt og større Værk, som han da vilde besørge opført ved Hoffet i selve Paris.

Imidlertid sad Perrin i sit Fængsel og kunde kun gennem andre faa Kundskab om de Sejre, hans og Cambert's Arbejde oplevede i Issy og Vincennes. I Fængselet paabegyndte han snart efter sammen med Cambert den ny Opera, „Ariane et Bacchus“, som man haabede at faa frem ved Ludvig den 14des Bryllup, der med stor Pomp skulde finde Sted i Løbet af Sommeren 1660[2]); men de to Forfattere bleve skuffede.

Mazarin, som endnu ikke havde opgivet Haabet om at skaffe den italienske Opera et fast Stade i Paris, forskrev til denne Lej-

[1]) Musikken er desværre gaaet tabt.

[2]) Brylluppet fandt dog først Sted i November samme Aar.

Fig. 90. Balletforestilling i Versailles' Have den 8nde Maj 1664. I Baggrunden ses Slottet. I Forgrunden sidder Ludvig den fjortende og hans Hofstat med Ansigtet vendt imod Scenen. Over Ballustraden foran Skuepladsen skimtes det øverste af Orkesterinstrumenterne.

lighed endnu en Gang en italiensk Operatrup, som med en pragtfuld Opera af Francesco Cavalli hurtigt bragte den lille beskedne franske Pastorale i Glemme.

Endnu fortvivlede Perrin og Cambert ikke. De stolede paa, at Mazarin, som havde givet dem sit Løfte, nok vilde huske paa dem en anden Gang; men 1661 døde Førsteministeren ganske pludseligt, og hermed var Operaens Skæbne afgjort. Den blev lagt hen — og glemt.

I adskillige Aar hører man nu intet om den videre Virkeliggørelse af Perrin's og Cambert's Planer. Først 1669 dukker Perrin paa ny op med en Ansøgning til Kongen om at faa Tilladelse til at oprette et Operaakademi til udelukkende Opførelse af Operaer i det franske Sprog. Hans Forlangende blev ham tilstaaet. Ifølge et af Kongen udstedt Privilegium fik Perrin for de tolv kommende Aar Eneretten paa Opførelsen af alle Operaer i det franske Sprog inden for Kongeriget. Han henvendte sig straks til sin gamle Kompagnon Cambert for at faa ham til at overtage den musikalske Del af Arbejdet. Et lille Personale var allerede bragt til Stede i Forvejen; Prøverne kunde derfor sættes i Gang straks. Til at aabne det ny Foretagende valgte man den for otte Aar siden henlagte „Ariane". Mazarin's Nevø, Hertugen af Nevers, gav Lokale i sit Palais, Hotel de Nevers i Rue Richelieu. Fra April til December havde man travlt med Indstuderingen, ja det synes endogsaa at være kommet til enkelte Opførelser, da der i December indtraf en Begivenhed, som pludselig forandrede Planen i hele Foretagendet. Maaske var det ved en Prøve, maaske var det ved den endelige stedfundne Opførelse af „Ariane", at Perrin gjorde Bekendtskab med to Personer, der skulde komme til at spille en saa skæbnesvanger Rolle i den franske Operas Oprindelseshistorie, at en nærmere Omtale af dem her er uundgaaelig. Den ene, Marquis de Sourdéac, var af fornem adelig Herkomst og en stor Original. Hans to Liebhaverier vare Jagten og Teateret. Paa sit Slot Neufbourg i Normandiet havde han 1660 foranstaltet en Opførelse af Corneille's „Toison d'or" og havde baade ved denne Lejlighed og ved nogle Gratisforestillinger, han siden havde sat i Scene inde i Paris, vist Talent som Smed og som Teatermaskinør. For Resten viste han sig i alle Forhold som en utilforladelig og i alle Maader slet Person, der levede af Aager og Falskmøntneri, drev sin meste Tid hen i Knejper og laa i be-

standig Kiv og Ufred med sin Familie. Sin Hustru havde han blandt andet sultet og mishandlet saaledes, at hun til sidst havde følt sig tvungen til at søge Hjælp hos Politiet.

Den anden Person kaldte sig Sieur de Champeron og var Marquis'ens uadskillelige Ledsager paa alle hans Farter. Han var ogsaa som Menneske betragtet et fuldkomment Sidestykke til ham. Kun kunde han ikke som Sourdéac rose sig af en adelig Fødsel. Hans Adelstitel var falsk. I Virkeligheden hed han slet og ret Laurens Bersac og var Søn af en simpel Fæstningsarbejder. Han havde ellers forsøgt sig lidt i alle Brancher, havde været Politibetjent, Kontormand, en Tid lang ogsaa Forpagter af en Gaard, hvis Ejer han havde bedraget og ruineret. Endelig havde han paa Grund af sit uordentlige Liv henlevet lange Tider i Gældsfængselet og sympatiserede i øvrigt, i sin Egenskab af Husbond til en mishandlet Hustru, aldeles med Sourdéac.

Disse to hæderlige Individer havde ikke saa snart opfattet, at den franske Opera mulig kunde have en Fremtid for sig, før de i Forening opsøgte Perrin og foreslog ham et Kompagniskab. De havde, foregav de, den nødvendige Kapital til at sætte Sagen stort i Scene, Sourdéac medbragte tillige en Del praktisk Erfaring som Maskinør; Foretagendet vilde altsaa med deres Bistand kunne bringes i en anden Gænge, det hele vilde kunne faa et mere storslaaet Sving. Perrin og Cambert vilde blive forskaanede for hele det praktiske Slid og vilde altsaa kunne opspare alle deres Kræfter til Operaens kunstneriske Tildannelse. Fordelene bleve kort sagt fremstillede som saa betydelige, at Perrin, der jo kun havde sin Gæld, og Cambert, der kun havde sin Organistgage at gaa ud fra, uden videre sloge til. Der blev dannet en Slags Direktion, sammensat af fire Direktører, der alle skulde have lige Part i Indtægten. Sourdéac og Champeron skulde overtage de praktiske Forretninger og frem for alt styre Finanserne; Perrin og Cambert skulde derimod varetage den kunstneriske Del af Arbejdet.

Denne Kontrakt stod imidlertid kun fast i tre Maaneder; saa toge de to Gavtyve det vise Parti uden videre at ophæve den og erstatte den med en løs Aftale, som lød paa, at Cambert i Steden for at fungere som Meddirektør skulde modtage et fast maanedligt Kapelmesterhonorar, som han imidlertid aldrig fik. De vandt derved den Fordel nu kun at have Perrin at dele med; Mangelen paa en lovmæssigt affattet Kontrakt gav dem Hals og Haand over den

godtroende Poet, der altsaa i Fremtiden var prisgivet til den Behandling, de fandt for godt at give ham.

Da man i Paris ikke havde tilstrækkelig mange Sangere, blev der udsendt en Kommissionær for at ransage Provinserne, og da man endelig havde samlet en Trup, begyndte Prøverne, der gave Cambert fuldt op at gøre. De færreste af de engagerede Sangere havde nemlig nogen Sinde betraadt en Scene, og forskellige af dem havde tilmed en saa provinsiel Dialekt, at Cambert allerførst maatte lære dem at tale et dannet Sprog.

Den første Opera, som skulde føres frem under den ny Ægide, var selvfølgelig igen af Perrin og Cambert og hed „Pomone“. Teksten var som sædvanlig kun maadelig, Musikken tegnede derimod godt. Samtidig med at Prøverne begyndte, satte man sig i Bevægelse for at søge et Lokale og fandt da ogsaa efter adskilligt Bryderi i Rue Mazarine et Boldhus, som man lejede, og i Løbet af fem Maaneder omdannede til et tidssvarende Operateater. Den 3die Marts 1671 kom endelig den store Dag, da Teateret skulde aabnes. Resultatet overskred alles Forventninger. Tilstrømningen var saa stor, at Operaen i Løbet af de første otte Maaneder kunde opføres halvfjerdsindstyve Gange i Træk, stadig for fuldt Hus.

Desværre har man af „Pomone“ kun beholdt hele den jammerlige Tekst, hvorimod Størstedelen af Musikken er gaaet tabt. Af den eksisterer kun Prologen, første Akt og Begyndelsen af anden Akt. Men allerede disse Rester godtgøre, at Samtiden har haft Ret baade i sine Lovtaler over Cambert's Musik og i sin Haan over for Perrin's smagløse Tekst. „Man saa Dekorationerne med Overraskelse og Dansene med Fornøjelse, man hørte Sangen med Velbehag, men Teksten med Mishag“, siger en samtidig Kritiker.

Perrin's Glæde ved denne Gang personlig at kunne overvære Opførelsen af et af sine Værker maa altsaa have været noget blandet, men værre blev dog Efterspillet, da det siden kom til Ordningen af det finansielle Spørgsmaal. Perrin, der af sin Stedsøn igen var bleven truet med Gældsfængsel, havde med den forventede Indtægt i Udsigt opnaaet at faa Henstand indtil en Maaned efter, at den første Forestilling havde fundet Sted. Han stolede saa bestemt paa denne Indtægt, at det blev et sandt Tordenslag for ham, da han ved sin Henvendelse til Sourdéac kun modtog — en lang Næse. For at ingen skulde kunne holde Regnskab med,

hvor meget der kom ind ved Opførelsen, havde Sourdéac og Champeron personlig indkasseret Pengene ved Indgangen, og de affejede nu Perrin med den Besked, at de vare uvidende om Størrelsen af det indkomne Beløb, hvorfor de intet kunde give ham. Heller ikke Cambert eller Sangerne modtoge en Hvid af deres Gage.

Skønt Perrin savnede ethvert skriftligt Bevis, søgte han nu at komme sine Kompagnoner til Livs ad juridisk Vej. Samtidig fik han ogsaa Sangerne til at erklære, at de ikke spillede videre, før de fik deres Tilgodehavende udbetalt. Men Sourdéac brød sig kun lidt om deres Trusler. Efter paa en højst brutal Maade at have tvunget Personalet til Lydighed, spillede han roligt videre, mens Perrin efter sin Stedsøns Anmodning maatte vandre i Gældsfængselet. Ude af Stand til at foretage noget videre Skridt i Sagen lod den ulykkelige sig nu i Fængselet forlede til en Streg, han hellere skulde have ladet ugjort.

Hertugen af Orléans' Musikintendant, de Sablières, der allerede oftere var optraadt som Perrin's tro Ven og Hjælper, besøgte ham i Fængselet og foreslog ham, for at frelse Foretagendet, „pro forma" at sælge ham, hvem Perrin skyldte en Del Penge, sit Privilegium: i Virkeligheden var det dog hans Mening, at de skulde slutte Kompagni og dele Indtægten ligelig. Perrin gik ind paa det; Privilegiet tilhørte jo lovmæssigt ham, og de andres Fortsættelse af Operaopførelserne uden ham var altsaa juridisk ulovlig.

Perrin følte sig imidlertig ikke mere bunden af denne Aftale, end at han paa niende Dagen derefter, for at slippe ud af Fængselet, gav sin Stedsøn, der ikke havde Anelse om denne tidligere Aftale med Sablières, Part i det selvsamme Privilegium.

Som man kan begribe, opstod der herved en aldeles ubeskrivelig Forvirring i Sagerne. Baade Sablières og Stedsønnen stillede hver for sig hos Sourdéac med deres Fordringer paa Privilegiet, og Følgen var, at Perrin lige i det Øjeblik, da hans Løfte til Stedsønnen igen havde bragt ham paa fri Fod, sporenstregs maatte vende hjem i det Fængsel, han lige havde forladt, mens samtidig alle hans Kompagnoner røg i Haarene paa hverandre. Sablières slog sig paa Perrin's Privilegium sammen med Digteren Guichard; Sourdéac og Champeron engagerede ligeledes paa Perrin's Privilegium en ny Digter, Gilbert, og spillede uforstyrret videre. Hele Lejren var i Oprør, og alle Parisere ventede i Spænding paa, hvorledes dette vilde ende.

Imidlertid lurede Katten, i Skikkelse af en snu Italiener, skadefro paa sit Bytte. Denne Italiener var Jean Baptiste Lully.

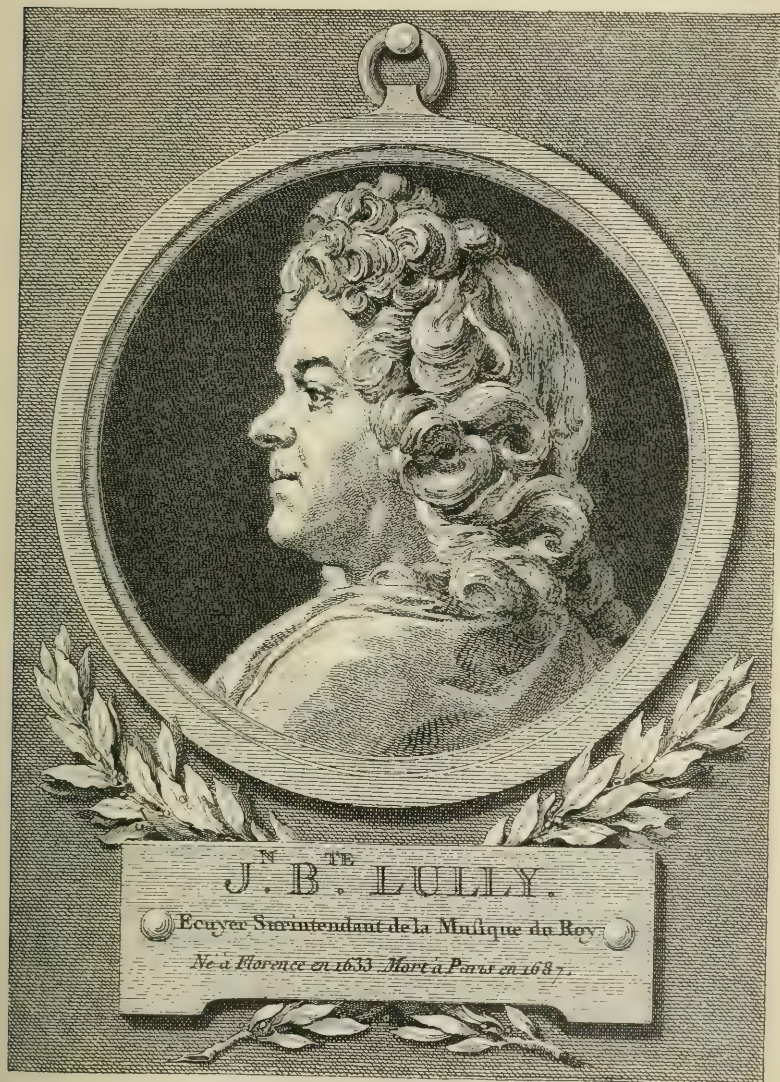


Fig. 91. Jean Baptiste Lully.

Født i Florens i Aaret 1633 var Lully som lille Dreng fra Italien kommet til Paris med Hertugen af Guise, der bragte ham

med som et Slags Legetøj for Kongens Broderdatter Mslle d'Orléans. Den fornemme, lunefulde Dame blev imidlertid hurtigt ked af den lille Italienerdreng og lod ham anbringe i sit Køkken, hvor han fra nu af maatte forrette Tjeneste som simpel Kokkedreng. I Italien havde Jean Baptiste af en Franciskanermunk lært at spille lidt paa Guitar, og han fortsatte nu, efter at have sparet sammen til en tarvelig lille Violin, sine musikalske Studier paa egen Haand. Hver Gang han havde et ledigt Øjeblik, tog han Violinen frem og naaede saaledes ved egen Hjælp hurtigt til en saadan Grad af Færdighed, at Hertugen af Nogent, som en Dag kom forbi hans Kammer, studsede ved at høre den lille Kokkedrengs Præstationer. Han talte om det til Prinsessen, som straks skaffede Drengen en dygtig Lærer og senere gav ham Plads i sit eget Musikkapel.

Jean Baptiste's Fremtid syntes hermed at være sikret, men ved en dum Drengestreg forspildte han igen sin Lykke. En skøn Dag blev han grebet i at forfatte et Smædedigt over sin Velgørerinde, og Følgen var naturligvis hans øjeblikkelige Udvisning af Kapellet. Saa maatte han da nu se, hvorledes han kunde hjælpe sig frem alene. Først gav han sig til at studere Komposition, Orgel og Klavérspil, og derefter arbejdede han med en saadan Ihærdighed hen til at blive optaget i Kongens Kapel, at det virkelig til sidst lykkedes ham.

Fra nu af behøvede han kun at følge den lige Vej. Nogle Violinstykker, han komponerede og sørgede for at faa opført for Kongen, vakte i saa høj Grad dennes Interesse, at han kun nitten Aar gammel blev sat i Spidsen for det kongelige Kapel: „Les 24 violons". Samtidig oprettedes der, alene for hans Skyld, et nyt mindre Violinorkester, der under Navnet „Les petits violons" af ham snart udvikledes til et Mønsterorkester. Det varede ikke længe, før han ogsaa opnaaede at faa nogle Danse af egen Komposition indlemmede i Hofballetterne, og 1653 træffes han endelig ogsaa som Danser og Skuespiller ved disse, hvor hans overordentlige komiske Talent kom ham til Gode og bidrog sit til at give den gamle Genre fornyet Tiltrækningskraft.

Snart blev han nu Kongens og Hoffets erklærede Yndling. Alle Hofballetterne maatte fra nu af være af ham; man brød sig kun om at høre hans Musik.

Perrin's og Cambert's Foretagende var i Begyndelsen forekommet Lully som sindssvagt. Som Italiener mente han, at kun

det italienske Sprog egnede sig til at være Operasprog; det franske regnede han i denne Retning for at være absolut ubrugeligt. Først da det ny Operaforetagende efter Opførelsen af „Pomone“ begyndte at vække Opmærksomhed, blev han urolig og ytrede nu ved alle Lejligheder saa højlydt sin Foragt for den hele Sag, at han formelig gjorde sig til Nar baade for Byen og Hoffet. Imidlertid opstod den omtalte Strid mellem Teaterdirektørerne, og med den forandrede Lully med et sine Anskuelser. Idet han benyttede sig af det gunstige Øjeblik, da de tre Partier hver paa sin Maade forfægtede deres Ret til Perrin's Privilegium, listede han sig stiltiende hen i Fængselet til Perrin, hvem han tilbød den øjeblikkelige Udbetaling af en stor Pengesum, hvis han vilde overlade ham den absolute Eneret paa Privilegiet. Skønt Perrin, som sagt, allerede havde bortgivet dette baade til Sablières og til sin Stedsøn, fristede dog Udsigten til den kontante Pengesum den stakkels Gældsfange saaledes, at han uden Betænkning gik ind paa Forslaget. Havde han først Pengene, vilde han jo kunne tilfredsstille Stedsønnen og endelig komme paa fri Fod for bestandig. Sin velmenende Ven Sablières synes han i denne Sag slet ikke at have skænket nogen Tanke. — Med Perrin's skriftlige Løfte begav Lully sig sporenstregs ud til Versailles, hvor han fremstillede Sagen for Ludvig den fjortende og fik ham til at udstede et nyt Privilegium, som ikke alene fuldstændig annulerede det gamle, men ogsaa bemyndigede Lully til juridisk at imødegaa enhver, der ved Siden af ham vovede at opføre franske Operaer.

Det fortælles, at ogsaa Molière samtidig omgikkes med Planer vedrørende den franske Opera og dertil havde sikret sig Lully som Medhjælper. Lully skal endogsaa have lovet Molière paa en bestemt Dag at give Møde i Versailles, hvor de to saa i Forening skulde forelægge Kongen deres Plan. Ved paa Skrømt at gaa ind paa denne Aftale mente Italieneren at hindre Molière i at foretage noget Skridt i Sagen alene og skyndte sig nu med at komme ham i Forkøbet. Det var netop to Dage, før det omtalte Møde skulde have fundet Sted, at Lully med Perrin's Løfte i Haanden ilede ud til Versailles og i Huj og Hast fik Kongen til at udstede det ny Privilegium, der alene lød paa hans Navn. For end yderligere at binde Hænderne paa Molière sørgede den snedige Italiener for, at der i Privilegiet blev indskudt en Passus, der forbod ethvert andet Teater end hans ved nogen Forestilling at benytte mere end to Instrumenter og to Melodier, en Bestemmelse, der dog senere af Kongen, som ogsaa gerne holdt sig gode Venner med sin Hofdigter, af Hensyn til dennes Teater blev omformet til, at der maatte benyttes 12 Violiner og 6 Sangere.

Kongens skriftlige Magtbrev satte Lully i Stand til at kue alle Operaforetagendets Prætendenter. Sablières trak sig efter faa Indvendinger godvilligt tilbage. Perrin fik jo sine Penge og dermed Midlerne til omsider at binde Munden paa sin Stedsøn, der selvfølgelig med det samme opgav alle Fordringer paa Privilegiet. Værre gik det Sourdéac og Champeron. Den 1ste April 1672 blev deres Teater ifølge Kongens Befaling lukket af Politiet. Bestormede af Sangerpersonalet og af Cambert, der fordrede deres Gage udbetalt, forsøgte de at gøre Indvendinger, men fik af Politiet kun den Besked, at de efter Udstedelsen af det ny Privilegium vare retløse. I sin Hævnlyst fik Lully endogsaa Kongen til foreløbig at forbyde alle og enhver at leje eller benytte deres Operasal, det eneste, de havde faaet Lov til at beholde. Om Sangerne og Cambert fik deres Tilgodehavende, ved man ikke.

Først da Lully efter Molières Død fik kongelig Tilladelse til at benytte dennes Sal i Palais royal, og Molière's Selskab derved blev husvildt, tillod man langt om længe dette at underhandle med Sourdéac og Champeron om Lejen af deres Sal. Som man kunde vente sig det, stillede Sourdéac og hans Kammerat nu først de kolossaleste Betingelser og blandede sig senere paa en saa nærgaaende Maade i Selskabets Anliggender, at man maatte vise dem Døren.

En Slags Revanche fik Sangerne ved næsten alle paa ny at blive engagerede af Lully. Den uretfærdigste Medfart fik Cambert. Det var ham, der fra første Færd havde baaret hele Slidet, og nu stod han der med tomme Hænder og uden nogen som helst Ret til det Foretagende, Perrin i sin Tid slet ikke havde kunnet sætte i Gang uden hans Hjælp. Modløs forlod han Paris og tog til London, hvor han først i den engelske Konges Tjeneste opnaaede den Anerkendelse, der med Rette tilkom ham.

Imidlertid var et andet Boldhus i Rue Vaugirard bleven omdannet til Operahus for Lully, som i Maj 1672 indviede det med „Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus“, ikke nogen egentlig Opera, men foreløbig kun en Sammenflikning af flere allerede opførte Hofballetter. Først Aaret efter oplever Lully med Operaen „Cadmus“ sin egentlige Debut som fransk Operakomponist. Samme Aften aflagde Kongen og hele Hoffet deres første Besøg i Operahuset i Rue Vaugirard, hvad der maatte regnes for en Begivenhed, eftersom Majestæten den Gang ellers plejede at lade Sangere og Dansere komme til sig. Perrin's og Cambert's Teater i Rue Mazarine havde Kongen ikke en eneste Gang beæret med sin Nærværelse.

Det blev i dobbelt Betydning en sejerrig Aften for Lully. Hans Rival Molière var død for nogle Maaneder siden, og Kongen tilstod derfor efter denne Førsteforestilling Lully Retten til fremtidig at forlægge sine Operaforestillinger til Molières fortrinligt indrettede Teater i Palais Royal. Lully's dristigste Forhaabninger vare nu opfyldte; han fik fra nu af Retten til at skrive alle Udgifter til



Fig. 92. Titelbillede til Lully's Opera „Atys".

Dekorationer, Dragter og Reparationer paa Kongens Regning. I Ro kunde han altsaa begynde sit Værk, at skabe en fransk National-opera, og det skulde snart vise sig, at netop han var Manden for at udføre dette Hverv paa den bedste Maade.

Det var en Lykke, at Lully i Digteren Quinault fik en Medarbejder, som i et og alt forstod og gik ind paa hans Ideer. Digter

og Komponist vare enige om, at den italienske Opera, trods alle sine Fortrin, ingenlunde havde fyldestgjort Florentinernes Planer om at genføde den antikke Tragedie. Koret, det antikke Dramas Hovedstøtte, var vel i den første Tid blevet bibeholdt, men senere var det aldeles traadt i Baggrunden for Solosangen. Heller ikke



Fig. 93. Philipp Quinault.
(Clément: Histoire de la musique).

paa Deklamationen havde Italienerne efter deres Mening lagt tilbørlig Vægt. Alt dette vilde Lully og Quinault nu reformere i den franske Opera, der paa ny skulde have den antikke Tragedie til sit Forbillede, men skulde komme dette Forbillede langt nærmere end den italienske. I deres Arbejde gik de to Forfattere overordentlig grundigt til Værks. Naar Kongen havde bestemt Sujettet,

Recitativ af Operaen „Armide“.

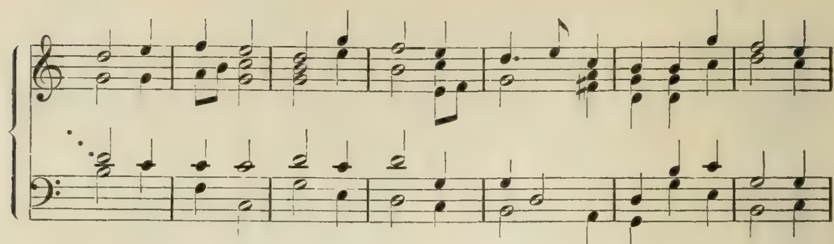
Aronte. J. B. Lully.

O ciel! ô dis-grâ-ce cru-el-le! Je con-duisais vos cap-tifs a-vec soin. J'ai tout ten-té pour vous marquer mon zè-le, mon sang qui coule en est té- - -moin. etc.

Sang af Operaen „Cadmus“.

J. B. Lully.

V. S.

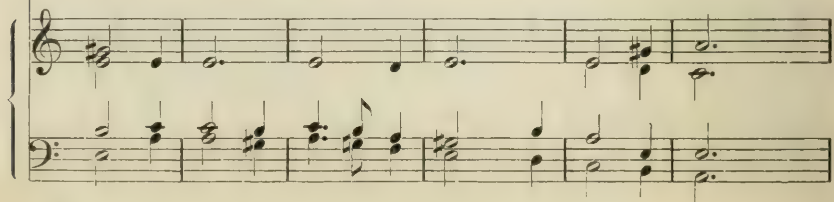





A - mants ai - mez vos chai-nes, vos soins et vos sou -
Sans une ai - ma - ble flam-me la vie est sans ap -




pirs; l'A-mour, sui - vant vos pei-nes, Me - su - re vos plai -
pas: Qui peut tou - cher une â-me, Qu'A-mour ne tou - che



sîrs. Il cau - se des al - lar - mes et vend bien cher ses
pas? Il cau - se des al - lar - mes, il vent tou - cher ses

charmes; Mais pour un si grand bien, Tous les maux ne sont
charmes; Mais pour un si grand bien, Tous les manx ne sont

rien; Mais pour un si grand bien, Tous les maux ne sont rien.
rien; Mais pour un si grand bien, Tous les maux ne sont rien.

Solo og Kor af Operaen „Armide“.

Sidonie. J. B. Lully.

Que la dou - ceur d'un tri - om - phe est ex -

Klavicymbel eller Lut.

trê - me, quand on n'en doit tout l'hon-neur qu'à soi mê - me.

Kor.

Que la dou - ceur d'un tri - om - phe est ex - trê - me,

Strygeinstr.

Klavicymbel eller Lut.

quand on n'en doit tout l'hon-neur qu'à soi mê - me.

tr

Finis.

Finis.

Finis.

Sidonie.

tr

Nous n'a-vons point fait ar - mer nos sol - dats.

Klavicymbel eller Lut.

tr

Sans leurs se - cours Ar - mi - de est tri - om - phan - - te;

V. S.

tout son pou - voir est dans ses doux ap - pas,

rien n'est si fort que sa beau - té char - man - te. *Koret da capo.*

der i Almindelighed blev hentet fra den græske Oldtidshistorie, omsatte Quinault det i Vers og afleverede saa Digtet til det kongelige Musikakademi til Censur. Først naar det her var blevet godkendt, underkastede Lully Digtet sin Kritik, der ofte var saa skaanselsløs, at Quinault maatte arbejde det om i det uendelige. Enkelte Scener af Operaen „Phaeton“ skal Lully have givet ham tilbage tyve Gange, før de bleve ham tilpas. Var Teksten endelig fra Haanden, tog Lully selv fat. Han begyndte da med at lære Digtet ordret udenad og komponerede saa Melodierne og Recitativerne paa den Maade, at han deklamerede Teksten højt, indtil Melodien af sig selv fremgik af den dramatiske Betoning. Med Instrumentationen og Orkesterledsagelsen til Sangene tog han det let; han angav sædvanlig kun flygtigt Harmonierne og lod sine Elever, *Colasse* og *Lalouette*, sørge for Udarbejdelsen.

Kom det først til Indstuderingen, var Lully Fyr og Flamme. Hans alsidige Begavelse som Musiker, Skuespiller og Danser gjorde ham det muligt med de optrædende at gaa ind paa alle Enkeltheder ved Rollens Udførelse. Han kunde som Danser lære Skuespillerne, hvorledes de skulde staa og gaa paa Scenen; han kunde

som fortrinlig Skuespiller lære dem, hvorledes de skulde ledsage deres Sang med en tilsvarende livlig dramatisk Aktion. Stor Vægt lagde han ogsaa paa en tydelig Tekstudtale, thi han betragtede Teksten og ikke Melodien som det hovedsagelige. Trods sin store Hidsighed, der til Tider kunde gaa saa vidt, at han kunde rive Violinen fra den Violinspiller, der ikke gjorde ham det tilpas, og slaa den i Stykker paa vedkommendes Ryg, var han dog ualmindelig afholdt og respekteret af sit Personale. „Aldrig hændte det under Lully's Regimente,“ skriver Mattheson, „at Sangerinderne de seks Maaneder af Aaret vare plagede med Hæshed, eller at Sangerne vare drukne fire Gange i én Uge. Man oplevede heller ikke den Gang, at Sangerinderne sloges om Hovedpartiet, eller at et Par Danserinder, der begge vilde danse for, udhalede en Operaopførelse i flere Uger.“ Stod Lully end i den dramatiske Diktion over sine Landsmænd i Italien, og kom han end i Stilen det traditionelle Antikdrama nærmere end de, kan hans Operaer dog i Kunstværd langtfra maale sig med de italienske. Allerede Lully's Kompositionsprincip, gennem Deklamationen at komme til en Melodi, betegner hans Standpunkt. Hele Tiden føler man Retorikeren, som staar bagved. Selv naar Lully vil være dramatisk, mærkes det kun paa Diktionen; derfor lykkes Recitativerne ham ogsaa gennemgaaende bedst (se Musikbilag). Hans Sange ere i Almindelighed ubetydelige og trivielle. Kun undtagelsesvis overrasker han med en rigtig Melodi, men denne er da altid aldeles upersonlig og kan for saa vidt lige saa godt passe ind i den ene Ramme som i den anden (se Musikbilag). Ogsaa i Korsangen lader Lully Deklamationsprincippet raade. Alle Stemmerne følges ad i samme Rytme (se Musikbilag); en kunstig polyfon Stemmesammenfletning findes her lige saa lidt anvendt, som Koloraturen findes benyttet i Solosangene, alt er simpelt og prunkløst, men paa samme Tid ogsaa uendelig monotont.

Til Baggrund for sine Solo- og Korsange benytter Lully som Regel kun en becifret Bas. Orkesteret bruger han kun til Udførelsen af de smaa For- og Mellemspil, der forbereder og afbryder Recitativer og Solosange, endelig ogsaa til Ouverturen og til Dansene.

Ouverturen antager hos Lully for første Gang en fast Form. Den indledes med en højtidelig afmaalt *Grave*, der gentages og umiddelbart efterfølges af en fugeret *Allegro*. Naar denne er spillet to Gange, slutter Ouverturen igen med den indledende Grave. Ofte

lod Lully det ogsaa blive ved de to Afdelinger. Senere skete det ogsaa, at man lagde en Allegro til, saaledes at Grave og Allegro kom til at veksle flere Gange.

Et Særpræg faar Lully's Opera ved sin omfangsrige Benyttelse af Dansene, der hos Italienerne kun spillede en Birolle. Den franske

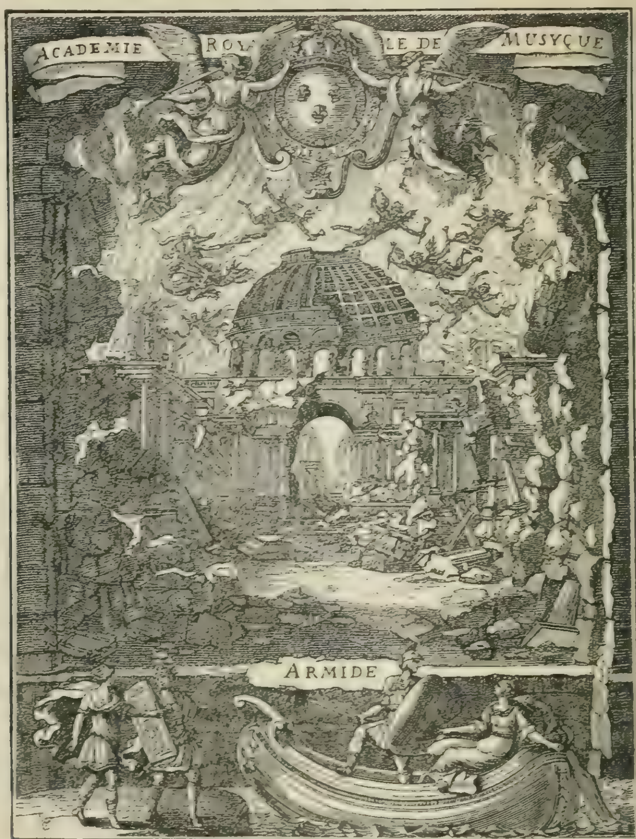


Fig. 94. Titelbillede til Lully's Opera „Armide".

„Ballet de cour" kaster med sin udvortes Pragt endnu en vis Glans over den Lully'ske Opera; paa en vis Maade kan denne kaldes en Fortsættelse af hin.

Man maa dog ikke tro, at Lully gav Dansen en saa fremskudt Plads i sin Opera, alene fordi han dermed vilde imødekomme Franskmændenes Kærlighed til deres „Ballet de cour". Hans Rettesnor var her igen Antikdramaet selv.

Ved Siden af Koret havde som bekendt den mimiske Dans været en vigtig Faktor i den gamle græske Tragedie. Da Tragedien i sine Barndomsaar som Dithyrambe endnu kun havde haft Form af en Procession til Dionysos'alteret, satte som bekendt allerede Tisias den mimiske Dans og Korsangen i Forbindelse med den af en Forsanger deklamerede Handling. Ankommen foran Alteret bevægede Koret sig under Sang først til højre, saa til venstre, og blev endelig under Afsyngelsen af den sidste Strofe staaende stille midt foran Alteret. Fra hin Tid hørte Dansen og Korsangen uadskillelig sammen med det oldgræske Drama.

Den mimiske Dans bidrager, i Forbindelse med det altid reflekterende Kor, til at give Lully's Opera et tilnærmelsesvis antikt Præg. Ogsaa forstaar Lully langt bedre end sine Landsmænd i Italien at fastholde den for den græske Tragedie ejendommelige Ligevægt mellem Poesi, Musik og Dans.

Naar man fra et musikalsk Synspunkt absolut vil give den ældre italienske Opera Forrangen for den ældre franske, kan det dog altsaa ikke nægtes, at ogsaa Lully's Opera har sine Fortrin. Ved at komme det antikke Ideal betydelig nærmere faar den et mere helstøbt klassisk Præg. Den giver i det væsentlige allerede Omridsene til det Gluck'ske Heltedrama, om Linierne end foreløbig ere tegnede med Begynderens uøvede Haand. Princippet er hos Lully og Gluck i Hovedsagen det samme, men det indholdsrige Aarhundrede, der ligger dem imellem, giver selvfølgelig den sidste en Modenhed i Opfattelsen og et Herredømme over sit Stof, som umuligt endnu kunde ventes hos en Dramatiker med Lully's ringe Erfaring.

Til Slutning endnu kun et Par Ord om de personlige Egenskaber hos denne Mester, der som den franske Nationaloperas Skaber indtager en saa fremragende Stilling i Musikkens Historie. Den hamborgske Skribent Mattheson, som giver det fuldstændigste Livsbillede af Lully, beskriver hans Person saaledes: „Han havde smaa Øjne, en stor Næse og tykke Læber. — Hans Hjerte var godt, han kendte ikke til Svig eller hemmelig Vrede. Hans Væsen var elskværdigt. Han kendte ikke til Stolthed og var gode Venner selv med den ringeste af sine Musicis“ o. s. v.

Det Billede, Mattheson siden giver af Manden, svarer mærkværdig lidt til denne Beskrivelse. Alene hans Opførsel over for Molière taler imod den anførte Paastand, „at Lully ikke kendte til Svig.“ Ogsaa en Fortælling, der omhandler en Scene mellem Lully og hans Skriftefader, karakteriserer ham som snu og beregnende. Det meddeles, at han en Gang, da han var syg, fik Besøg af sin Skriftefader, der paa jesuitisk Vis truede ham med Skærsildens Pinsler, hvis han

ikke som Bod for sine Synder vilde opbrænde sin nyeste Opera, der endnu henlaa som Manuskript. Efter en tydelig Sjælekamp gav Lully efter og var fra Sengen Vidne til, at hans nylig tilendebragte Værk gik op i Flammer. Da Præsten var gaaet, kom en af de kongelige Prinser, som i høj Grad beklagede Tabet af det kostbare Værk, men Lully trak ham ved Ærmet ned til sig og hviskede: „Tror I da ikke, at jeg vidste, hvad jeg gjorde, Monseigneur, der henne i Skabet ligger jo et andet Eksemplar.“ — Over for Kongen kunde Lully tillade sig alt. Da hans Opera „Armide“ slet ikke vilde gøre Lykke, hverken hos Publikum eller hos Hoffet, lod han den opføre for sig alene. Dette imponerede Kongen. Naar Lully selv saa energisk troede paa sit Værk, mente han, at det ogsaa maatte være noget værd, og befalede derfor, at det straks skulde genoptages. Naturligvis havde Kongen denne Gang ikke det mindste at udsætte paa Operaen og applauderede den saa ivrigt, at hele Hoffet blev nødt til at klappe med.

En anden Gang søgte Lully paa en højst drastisk Maade at tvinge Kongen, hvem han netop havde fornærmet, til igen at tage ham til Naade. Da han i Titelrollen af Molière's „Den indbildt Syge“ altid plejede at kunne bringe Kongen i godt Lune, sørgede han for at faa dette Stykke opført og spillede ved denne Lejlighed med en Humor, som aldrig før. Den krænkede Konge fortrak dog denne Aften ikke en Mine. Med rynkede Bryn fulgte han oppe fra sin Loge Lully's overstadige Spil, der ikke en eneste Gang aflokkede ham et Smil. Imens var Lully naaet til Glanspunktet i sin Rolle. Forfulgt af de paatrængende Læger, der endelig ville tage ham under Behandling, véd Patienten til sidst ikke sine gode Raad. Lully skotter op til Logen, men Kongen er stadig lige alvorlig. Da fatter han med et Fortvivlelsens Mod. Dreven hen i en Krog af Scenen, springer han med et Brag ned i Orkester-Flygelet og bringer ved dette pludselige Indfald Kongen i en saa ustandselig Latter, at han kan regne sit Spil for vundet.

Næsten tragikomisk lyder endelig Beretningen om Lully's Død. Da Kongen i Aaret 1686 var kommen sig af en langvarig Sygdom, blev der i Bernhardinerkirken afholdt en Takkegudstjeneste. Lully dirigerede det ved denne Lejlighed opførte Te Deum og var derved saa uheldig at ramme sin Fod med sin alenlange Taktstok. Der gik Betændelse i Foden, og Ondet greb snart saaledes om sig, at Lægerne tilraadede en Operation. Lully, som var bange for Kniven, foretrak at henvende sig til en Kvaksalver, som lovede at helbrede ham uden Operation og af Prinserne af Vendôme fik Løfte om 2000 Pistoler, hvis han kunde skaffe den store Mester sin Førlighed tilbage. Forsøget mislykkedes, og Lully døde den 22nde Marts 1687 paa en lige saa teatralsk Maade, som han havde levet. Da han havde modtaget Sakramentet, lod han sig løfte ud af Sengen og tog imod Syndsforladelsen liggende i Aske med en Strikke om Halsen. Da han igen var lagt op i Sengen, sang han med høj og klar Stemme Bodssangen, „il faut mourir pécheur, il faut mourir“, og døde.

For den franske Opera var Lully's Død et uerstatteligt Tab. Havde mangen en Franskmand, mens han endnu levede, betragtet ham med et Had, som dels havde sin Grund i personlige Forhold, dels ogsaa i Misundelse, saa indsaa dog alle nu, da han var borte,

at Frankrig med ham havde mistet en Mester af ualmindelig Betydning. Hans Operaer holdt sig i fulde hundrede Aar paa den franske Scene. Først Gluck skulde med sin livligere og mere storslaaede Dramatik fortrænge den Lully'ske Opera, der hjalp sit til, at Gluck ved sin Ankomst fandt Paris saa vel forberedt paa sine klassiske dramatiske Ideer, som slet ikke endnu havde fundet Forstaaelse hjemme i hans eget italieniserede Fædreland.

TOLVTE KAPITEL.

Operaens Indførelse i Tyskland. Tyske dramatisk-musikalske Forestillinger før Trediveaarskrigen. Sangspillets ældste Periode i Hamburg. Kusser. Reinhard Keiser. Händel. Telemann.

Rygtet om den glimrende Debut, Musikdramaet havde fejret ved Henrik den Fjerdes Formælingsfest, var med Lynets Fart bleven baaret ud over hele Evropa og var paa sin Vej fra Italien allerførst naaet til Tyskland, til Sachsen, hvis Regent, Kurfyrst Johann Georg I, stod i nært Venskabsforhold til det florentinske Hof og maaske endog havde været blandt Gæsterne ved hint mindeværdige Bryllup. Da denne Fyrste i Aaret 1627 forberedte de Festligheder, der skulde forherlige hans Datter Sofie Eleonora's Formæling med Landgrev Georg af Hessen-Darmstadt, faldt hans Tanker derfor ret naturligt paa det florentinske Musikdrama, der tilmed ved det sachsiske Hof havde en varm Fortaler i den kurfyrstelige Kapelmester Heinrich Schütz, en Elev af Giovanni Gabrieli og ivrig Tilhænger af den nyitalienske Retning [1]. Der blev altsaa afsendt en Skrivelse til Florens, hvori man bad om at maatte laane hin „Dafne“, hvormed Musikdramaet i sin Tid var bleven kreeret. Saa snart Partituren kom, gav Hofdigteren, Martin Opitz, sig i Færd med at oversætte og bearbejde Teksten, hvorefter Heinrich Schütz forsynede den saaledes fortyskede „Dafne“ med ny Musik i italiensk Smag.

Der foreligger desværre slet ingen Meddelelse om, hvorvidt den omarbejdede „Dafne“, der den 13de April 1627 blev opført paa Slottet Hartenfels i Torgau, gjorde Lykke hos Bryllupsgæsterne eller ej; heller ikke er der af det paagældende Værk efterladt andet

[1]) Om Heinrich Schütz se ndf. 16de Kap.

end Opitz's Tekst, der opviser den sædvanlige Komplimentering af Fyrstehuset, i dette Tilfælde naturligvis fornemligst af Brudeparret, og for Resten i Henseende til Svulst kan maale sig med hvilken som helst anden Hofdigtning fra samme Periode.

Skønt Schütz vitterlig senere foretog en lignende Bearbejdelse af Peri's „Euridice“, som i November 1638 opførtes i Dresden ved Kurprins Johann Georgs Formæling med Magdalene Sibylle af Brandenburg, fik disse første Forsøg paa at indføre Musikdramaet i Tysk-

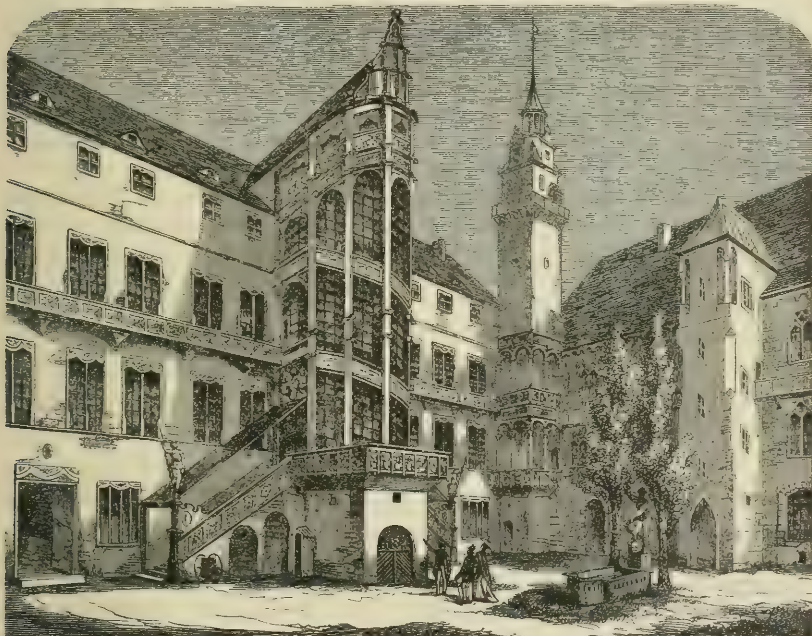


Fig. 95. Slottet Hartenfels i Torgau, Stedet for den første Operaopførelse i Tyskland.

land foreløbig ingen Følger. Alles Tanker vare ved dette Tidspunkt optagne af den nys udbrudte Trediveaarskrig. De omtalte to Privatopførelser ved det sachsiske Hof magtede derfor, i Sammenligning med de store politiske Verdensbegivenheder, kun at vække underordnet Opmærksomhed.

Var Operaen kommen til Tyskland i en fredeligere Tid, og havde den været iført et mindre aristokratisk Klædebon, havde den sandsynligvis fundet en bedre Modtagelse. Det tyske Folk havde fra gammel Tid fra Mysterieopførelserne beholdt en levende Inter-

esse for alle dramatiske Forestillinger, en Interesse, der især gjorde sig gældende henimod Reformationstiden. Af Folkets egen Midte fremgik det kaade *Fastelavnsspil*, hvis Maal var at fremdrage og latterliggøre Tidens Skrøbeligheder, og som ved særlig at drage til Felts imod den ved den Tid saa vanartede Gejstlighed blev en ingenlunde betydningsløs Forløber for Reformationen.

Et godt Eksempel paa et saadant Fastelavnsspil, hvor ikke en Gang Gejstligheden gaar Ram forbi, ejer den danske Litteratur, der jo i denne Tid slutter sig nøje til den tyske, i „den utro Hustru“ af Christian Hansen, Lærer ved Skolen paa Frue Kirkegaard i Odense. Christian Hansen, der som Forfatter eller mulig kun Bearbejder af et Helgenspil om den hellige Dorothea, aabenbarer sig som en afgjort Hader af Luther's kætterske Lære, viser sig i det omtalte Fastelavnsspil paa den anden Side ogsaa klartsynet over for den Fordærvelse, der ved denne Tid truer med at undergrave Katolicismen. Stykket handler om en Kone, der lader sig forføre til Utroskab, mens hendes Husbond er rejst bort paa en Pilgrimsfærd, og synes i Hovedsagen at være rettet imod Tidens overdrevne Mani for Pilgrimsrejser, en Mani, der i mange Tilfælde kun var et Skalkeskjul for Dovenskab og ofte havde beklagelige Følger for den bortrejstes Hustru og Hjem, der ubeskyttede lodes tilbage. Da Manden er borte, gør først en Bonde, som er gift med en arrig Kone, Forsøg paa at indsmigre sig hos den tilbageblevne Hustru, der straks viser ham Vintervejen. Umiddelbart derefter indfinder Munken sig som Bejler. Med de trøsterige Ord:

„Skøtter ej Kappen, jeg haver paa,“
„Jeg kaster hende vel op i en Vraa.“
„Saa staar igen en Mand fuld strunk,“
„I Vraaen ligger da den sorte Munk,“

søger han at vinde hende, men heller ikke han har Held med sig; den unge Hustru afviser ham koldt, og da i det samme en Hofmand kommer til Stede og bebrejder Munken hans forargelige Letsind, er denne fejg og fræk nok til helt at fornægte sit Kurmageri: han er da ikke den Mand, der leger med unge Kvinder, hans Ærinde gælder kun nogle Oste til Klosteret. Selvfølgelig gaar det Hofmanden, der ogsaa gaar paa Frierfødder, som de forrige; men han giver ikke tabt og søger Raad hos en Heks, der, efter først at have pudset selve Djævelen paa den standhaftige Kvinde, endelig fanger hende ved en List. Med grædende Taarer begiver Heksen sig til den unge Kone i Følge med en Hund, hvem hun udgiver for at være sin ulykkelige Datter, der er bleven saaledes omskabt til Straf, fordi hun engang har afvist en Bejler. I sin Skræk for at noget lignende ogsaa skal overgaa hende, giver den unge Kone endelig efter og rækker Hofmanden sin Haand. Stykket ender derpaa med den mærkelige Lære, at den, som vil Klogskab øve, Kærlingeraad maa prøve.

Med Reformationen kom der større Alvor ind i det folkelige Skuespil, der med den berømmelige Mestersanger, Hans Sachs, og hans Elev, Jakob Ayrer, rykker op i et højere Stadium af sin Udvikling. Ganske vist er Sproget i Reformationstidens Skue-

spil endnu gennemgaaende en Del djærvere, end man er vant til det nu, men der skjuler sig dog som oftest bag den drøje Skæmt en saa ren og ædel Tankegang, at de to Forfattere paa enhver Maade fortjene at nævnes som Bebuderne af en ny og bedre Æra i det tyske Folkeskuespils Historie.

Ogsaa Skolerne begynde nu med Iver og Interesse at tage sig af Skuespillet, og da man netop befinder sig i Humanismens lærde Tidsalder, er det hovedsagelig den latinske Komedie, man her lægger sig efter. Opfunden af den tyske Humanist Johan Reuchlin, hvis „Scenica progymnasmata“ 1497 for første Gang gik over Brædderne i Heidelberg, vandt den latinske, saakaldte *Skolekomedie*, der jo afgav en fortrinlig Sprogøvelse for de studerende, snart Indgang i alle Latinskoler baade i Tyskland og i Norden.

I sit *Indhold* sluttede Skolekomedien sig for saa vidt til Mysteriet, som den i de fleste Tilfælde hentede sit Stof fra Bibelen, især fra det gamle Testamente; i *Formen* og *Stilen* sluttede den sig derimod til den gamle romerske Komedie og benyttede fremfor alle Terents som sit Forbillede. Af Musik forekom i Skolekomedien i Regelen kun et Par horatsiske Oder, der enten afsluttede Akterne eller som Fyldekalk bleve puttede ind i Mellemakterne. I sidste Tilfælde ses Oderne hyppigt lagte i Munden paa Apollo og Muserne, der, til et Akkompagnement af Instrumenter, udføre dem i metrisk firstemmig Korsang, mens de paa samme Tid træde en gravitetisk Dans.

Der gaves dog ogsaa Skolekomedier, i hvilke Musikken spillede en ret væsentlig Rolle. Enkelte af disse pege endog saa bestemt frem til Musikdramaet, at man meget maa beklage de Omstændigheder, der hindrede denne Genre i at udvikles videre. Var bl. a. Trediveaarskrigen ikke traadt imellem, er det ikke umuligt, at Tyskland, uafhængigt af Italien, ad *Skolekomediens* Vej kunde være naaet frem til et nationalt Musikdrama adskilligt tidligere, end Forholdene tillod det nu. Et mærkeligt Eksempel paa en saadan musikalsk rigt udstyret Skolekomedie er *Lazarus mendicus* af Macropedius, en Skolerektor i Utrecht († 1558). Skuespillet, som udkom 1541, altsaa over et halvt Aarhundrede før det første Musikdrama, indeholder allerede Grundelementerne til et saadant: en logisk gennemført Handling, som faar Liv ved de optrædende, skarpt tegnede Karakterer, og, hvad der her er Hovedsagen, en dramatisk udtryksfuld Melodik.

Sit Højdepunkt naar den dramatiske Virkning i 4de Akt, hvor Lazarus syg og forkommen af Sult er sunken ned foran Indgangsdøren til den rige Mands Palads og tigger om en Krumme Brød. Da den rige, der inde i Slottet holder Gilde med sine Venner, hører Lazarus' Nødraab, kommer han ud og befaler vredt sine Tjenere at jage Tiggeren bort. Straks efter høres inde fra Slottet en munter Drikkevise, der som en skarp Mislyd trænger ud til den syge, hvis Tilstand med hvert Øjeblik forværres. Greben af Medfølelse forsøger den gode Tjener Trasos at gaa i Forbøn for den syge. Han kalder sin Herre og hans Gæster ud for at vise dem, hvorledes Lazarus allerede drages med Døden, men han faar kun grove Ord til Svar: „Hvad vedgaar det mig?“ svarer den rige

Drikkekor af Macropedius: „Lazarus mendicus“.

Først synges en Strofe Solo, saa følger som Omkvæd:

Fratres. 1541.

Kor.

Ap - po - nit o - ri blan - du - lum Ex - hau - ri - en - dum
Re - ple - te vi - no blan - du - lum Huic por - ri - gen - dum

po - cu - lum Fa - ler - - - - - - ni.
po - cu - lum pro - pin - - - - - - quo.

(derpaa igen Enesang med Omkvæd af Korets 2det Vers).

Mand, „bring os mere Vin! hvem tænker nu paa Døden? vi vil spise, drikke og være glade, baade i Dag og endnu i mange Dage“. I samme Nu staar Dødsengelen for ham: „Enfoldige,“ siger den, „du tænker paa Fremtiden, din Vellyst vil snart have Ende.“ „Hvem er du?“ spørger den rige forfærdet. „Jeg er Herrens Udsending, der melder dig din Død, ikke en Gang den Dag i Morgen vil du faa at se!“ svarer Engelen og forsvinder. Vennerne, som intet have set, men opdage, at den rige Mand pludselig skifter Farve, spørge bestyrtede om, hvad der er paa Færde. Der sendes Bud efter Lægen (for en Sikkerheds Skyld ogsaa efter Advokaten), og den rige Mand bæres, ledsaget af sine Venner, ind i Slottet.

I Slutningsscenen fremstilles Lazarus' Død. Paa den ene Side af hans Leje ses Djævlene, paa den anden Englene og Munkene. Djævlene og Englene strides om, hvem der skal have den døendes Sjæl. De første have medbragt Sække, hvori de ville bære Sjælen ned i Helvede, de sidste synge Salmer for at berolige den døende, der taler vildt og tror sig omgiven af Uhyrer, der knibe ham med gloende Tænger. Djævlene hyler for at skræmme ham, men Munkene besværger Uhyrerne, hvorpaa Lazarus beroliget istemmer Salmen: „In te domine speravi.“ Han ledsager sin Sang med udtryksfulde Gebærder, der passe til Ordenes Indhold og nøjagtigt ere foreskrevne af Forfatteren. Mens Lazarus derefter udaander, synger Englene en Vekselsang og bærer ham saa under tostemmig Sang bort til Abraham's Skød.

Da de latinske Komedier kun vare tilgængelige for en forholdsvis lille Kreds, varede det ikke længe, før man i Skolerne fandt paa at lade dem veksle med Komedier i Nationalsproget. og blandt denne Art Skolekomedier, hvis Opførelse i Regelen henlagdes til Morgendagen efter en latinsk Forestilling, træffes igen, og det oven i Købet paa dansk Grund, et i musikalsk Henseende mærkværdig rigt udstyret Skuespil i Hieronymus Justesen Ranch's „Samsons Fængsel“ (1599). Dette Skuespil er ikke alene rigeligt forsynet med Sange, men Sangene passer alle Vegne saa godt ind paa deres Plads, at man her i endnu højere Grad end i Macropedius' „Lazarus“ faar et Indtryk af Skolekomediens Spirekraft i musikalsk-dramatisk Retning.

En af de Sange, hvormed Pigerne til forskellige Tider søge at dysse Samson i Søvn[1]), har det til Situationen fuldkommen passende Omkvæd: „Sov vel, mit Hjerte, uden al Smerte“. En anden Sang, som foredrages af Pigerne i Dalila's Urtegaard, umiddelbart efter at Samson og Dalila har haft en Samtale om Naturen og dens Skønheder, begynder: „Vær velkommen, skønne Maj“. Da Samson drager Filisternes Kværn, opmuntrer Møllerpigerne ham med forskellige Sange, der ligeledes alle have Hensyn til Situationen. En er mørk og alvorlig: „Lykken maa lignes ved Hjul og Kværn“, en anden er munter og skæmtefuld: „Den Møller sætter sine Sække i Ring“. Et karakteristisk Sidestykke til denne Sang er Møllersvendenes muntre Opsang: „Kør om, kør om, til Sækken er tom“. I sidste Akt, som foregaar i Dagons Tempel, kommer foruden Sangen ogsaa Instrumenterne paa Tale. „Frisk op, Gutter! Trommet, blæs op! blæs op! blæs op! Du krusede kop!“ raaber Abiabel, Filisternes Øverste; Musikanterne spiller op, og snart hvirvler alle sig mellem hverandre i munter Dans. Lystigheden kulminerer i en Spottesang, henvendt til den blinde Samson, og, som det synes, sungen paa Melodi af en bekendt Dansesang: Tritanello. Teksten lyder:

Hej, frisk en fro,
Hej, Tritanello!
En Galliardt
Med lystig fartt,
Auff frisk vnnd fro,
Hej, Tritanello!
Auff müler knect
Vnnd halt dig rect,
Frisk, frølich, fro,
Frisk, Tritanello!

(Omnes rident — Applausus).
(ɔ: Alle le og klappe).

Det er meget beklageligt, at Melodierne til alle disse og endnu flere Sange[2]) nu synes forsvundne. Nogle af dem antages at være bleven sungne

[1]) „Vulkanus var enn smed aff mod.“
[2]) Der findes i „Samsons Fængsel“ i alt 9.

efter den Gang gængse Folkemelodier[1]), de øvrige have vistnok haft deres egne Melodier, som maaske hidrørte fra Justesen selv.

Desværre skulde det gaa med Skolekomedien, som det i sin Tid var gaaet med Mysteriet. Da Folkesproget først for Alvor fandt Vej til den, var dens Dage talte. De lærde, der havde opfundet Skolekomedien som et nyttigt Middel til at fremme de unges Interesse for Latinen, opdagede, at Drengene efterhaanden mere og mere tilsidesatte Studierne for Komediespillet; deres Begejstring for disse Forestillinger tog derfor af.

Et haardt Stød tilføjedes der Skolekomedien henimod Aar 1600, da hollandske og engelske Skuespillertrupper begyndte at hjemsøge Tyskland og Norden og gave Folk Afsmag for den gamle Digtning. Man havde i Skolekomedien taget til Takke med et overmaade tarveligt Sceneapparat; hvad man ikke havde kunnet fremstille, havde man bedt Tilskuerne om at lægge til selv ved Hjælp af Fantasien. Ogsaa i Henseende til Dragter havde man beskedent ladet sig nøje med de Gangklæder, der kunde skaffes til Laans hos Privatfolk. Hvor ganske anderledes tog ikke det ny professionelle Skuespil sig ud? Rent afset fra de bedre Dekorationer og den elegantere Kostumering, besad de professionelle Skuespillere Midler til at fremstille Ting, man ikke før havde tænkt sig Muligheden af at se udførte. Saaledes omtales det, at de Skuespillere, der 1596 af Hertugen af Brunsvig sendtes til København i Anledning af Kristian den Fjerdes Kroning, i Klæderne havde gemt smaa Sprøjter med rød Saft for ved passende Lejlighed at kunne lade Blodet flyde, og dette har næppe været det eneste Kunstgreb, de have benyttet. Over for saa raffinerede Konkurrenter kunde Skoledisciplene ikke holde Stand. Skolekomedien træder nu i Baggrunden, og med Trediveaarskrigen forsvinder den. Kun i Ud-

[1]) Birket Smith fremsætter i sin Ny-Udgave af Ranch's Skuespil 1877—78 den Formodning, at „Vulkanus var en Smed af Mod", er en Bearbejdelse af en tysk Vise. Eftersom der af Sangen „Vær velkommen skønne Maj" kun er henskreven én Linie, antager han endvidere, at man i dette Tilfælde har at gøre med en ældre, almindelig kendt Majvise. Sangen „Venus, du und dein Kind" var faktisk en tysk Vise, som allerede før denne Tid kendtes i Danmark. (Se Birket Smith: „Hieronymus Ranch's danske Skuespil og Fuglevisen"). *Tritanello* har rimeligvis været en Dans i tredelt Takt og livligt Tempo; Forstavelsen „Tri" og Navnet „Galliardt, d. e. Springdans, Saltarello, tyder derpaa (se ovf. syvende Kap.).

krogene holdt den sig endnu i længere Tid; i Danmarks Smaabyer endog til Holberg's Dage.

Skuespillet holder fra nu af i det hele op med at være Folkeforlystelse i den Forstand som før. De udenlandske Komedianter foretrak for Størstedelen at gaa i de fornemmes Sold, og da først Hofferne blev tonegivende, tabtes Interessen for det nationale. Det er nu udenlandsk Kunst og udenlandsk Smag, der kommer til at regere. Hver Fyrste holder sin Hofdigter, der har det Hverv at sørge for Hoffets Moro og først og fremmest søger at krydre sine dramatiske Produktioner med plump Hofsmiger og grovkornet Effekt.

Renaissancens fransk-italienske Hofballetter, der iblandede med Musik og Dans grænse nær op til den i sin Begyndelse med Hofsmiger lige saa rigt garnerede Opera, vinde i Tyskland stadig større Udbredelse og naa under Kristian den Fjerde ogsaa til Norden. De Gallaforestillinger, hvormed den danske Konge i Aaret 1634 fejrede sin Søn Prins Kristians Bryllup med en sachsisk Prinsesse, ere kun Efterligninger af de Hofballetter, der i Italien og Frankrig allerede vare „en vogue“ i det 15—16de Aarhundrede og her umiddelbart ledede over til Operaen (se ndf. 16de Kap.).

Folket fulgte de stores Smag. De vandrende Trupper bød dem i de saakaldte „Haupt u. Staatsaktionen“, en plump Efterligning af Hofballetten med gyselige Mordscener, Fyrværkerieffekt o. s. v. I Danmark er denne Art Skuespil som bekendt bleven foreviget gennem Holberg's Parodi.

Imidlertid fremstod Operaen nede i Italien. Hjemmehørende i de fornemme Kredse svang den sig hurtigt op til at blive en farlig Konkurrent til Hofballetten, der som bekendt til sidst ogsaa maatte vige den Pladsen. Den haardeste Kamp mellem Operaen og Balletten stod, som før omtalt, i det 17de Aarhundrede i Frankrig; men den italienske Opera opnaaede saa til Gengæld her, hvad den foreløbig ikke opnaaede i noget andet Land: den inspirerede Landets egne Børn til selvstændige Forsøg; som Efterligning af den italienske Opera fremstod i det 17de Aarhundrede en særegen fransk Nationalopera (se ovf. 11te Kap.).

Til et ulige tarveligere Resultat bar det ovennævnte Forsøg, som den sachsiske Kurfyrste allerede 1627 gjorde, paa at skabe en national tysk Opera ud af en italiensk. Ganske vist fandtes der enkelte Digtere og Musikere, der efter Opitz's og Schütz's Ek-

sempel prøvede deres Kræfter paa et tysk Sangspil, men den i Tyskland gradvis tiltagende Interesse for fremmed Kunst hindrede disse Forsøg i at tilvende sig nogen større Opmærksomhed.

Det interessanteste af disse tidlige tyske Sangspil er uden Tvivl *Sigmund Gottlieb Staden*'s „Seelewig", som 1644 blev trykt i Nürnberg.

Paa Titelbladet betegnes Stykket som „ein geistliches Waldgedicht, gesangweis auf italianische Art gesetzet". Ordet „Waldgedicht" er en ligefrem Fortyskning af det italienske „Pastorale", d. e. Hyrdedigt. Det er opfundet af Tekstdigteren G. P. Harsdorffer, der i Litteraturhistorien findes omtalt som fanatisk Sprogrenser. Paa samme Maade oversætter han ogsaa Symfoni [1]) ved „An- oder Gleich-stimmung".

Handlingen er allegorisk-moraliserende og gaar ud paa at vise, „hvorledes den onde ad mangfoldige Veje eftertragter den fromme Sjæl, og hvorledes denne af Samvittigheden og Forstanden ved Guds Ord bevares fra at gaa til Grunde." Den fromme Sjæl kaldes i Stykket *Seelewig* og fremstilles som en hvidklædt Nymfe eller Hyrdinde; Samvittigheden: *Gwissulda,* fremstilles som en værdig Matrone, klædt i violet Fløjl, Forstanden: *Hertzigilda,* har Skikkelse af en Hyrdinde, der er klædt „in spanische Leibfarben-Atlas, ihre hohe Würdigkeit zu bemerken". Som den ondes Stedfortræder figurerer dernæst Skovaanden *Trügewald,* der i sit Sold har tre Hyrder, *Künsteling, Ehrelob* og *Reichimut,* og en Nymfe, *Sinnigunda,* der som Sanselighedens Repræsentant fordres klædt i saa brogede Farver som muligt. Som man ser, er Stykket en Mellemting mellem Cavalieri's allegoriske „Rappresentazione del anima e dal corpo" og Peri's eller rettere Renaissancetidens „Hyrdespil". Ogsaa i Musikken er det tydeligt nok Italienerne, der vise Vejen. Hver Akt indledes med en „Symfoni" (An- oder Gleichstimmung, se ovf.). Sangene ere alle underlagte med en becifret Bas og indledes og afsluttes med Ritorneller, ɔ: Mellemspil (se ovf. 9ende Kap.), udførte af et Orkester, der i sin Sammensætning [2]) ligner det italienske. Af Karakter er

[1]) Den instrumentale sædvanlig ganske kortfattede Indledning til hver af Operaens Akter, ikke at forveksle med den senere flerdelte Orkestersymfoni.

[2]) „*3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeien, 1 grobes Horn u. 1 Theorbe*" til at udføre Generalbassen.

Musikken dog langt fra at være italiensk; man maa snarere betegne den som tysk folkeviseagtig.

De fleste af Sangene have adskillige Vers, der uden Hensyn til Tekstindholdet alle synges efter én Melodi (se Musikbilag). Selv Recitativerne ere som oftest inddelte i metrisk regelmæssige

Sang af „Seelewig“.

1ste Vers.

Seelewig. Sigmund Gottlieb Staden. 1644.

Die Erd' ent-gei-stert sich und füh-ret durch die Luft den Weyrauch

und Myrr - - hen. Ein' je - de Blum' und Kraut, ent -

nom - men sei - nen Dür - ren, mit Rauchwerk er - tufft.

Perioder og deklameres gerne yderst mangelfuldt (se Musikbilag). Der findes i hele Stykket egentlig kun ét Moment, som kan kaldes virkelig dramatisk:

Da *Seelewig* i et svagt Øjeblik har givet efter for de onde Aanders Fristelser, søger hun at undfly *Samvittigheden* ved at skjule sig i en Skov.

Recitativ af „Seelewig“.

Trügewald.

Kün-ste-ling, ich muss dir kla-gen, dass ich lan-ge Zeit in mir

ha - be die Be - gier ge - tra-gen Seel - e - wig zu trü - gen hier.

Wirst du mir be-hülf-lich sein, so stell' ich mich dank-bar ein.

Et forfærdeligt Uvejr bryder løs med Lynild og Torden og indgyder hende en saadan Rædsel, at hun angergiven bønfalder de gode Magter om igen at tage hende under deres Beskyttelse. Baade Situationen og selve Arien leder uvilkaarligt Tanken hen paa hin *Ariadne's Klagesang*, der siden Aarhundredets Begyndelse havde bragt Monteverdi's Navn paa alles Læber; umuligt er det heller ikke, at den italienske Sang i det store kan have tjent „Seelewig's" Komponist til Forbillede. Det formindskede nedadgaaende Kvartskridt, hvormed Seelewig's Sang indledes, findes baade i Ariadneklagen og i Seelewig's Sang benyttet som Middel til at udtrykke det grufulde i Situationen. Paa lignende Maade minder Seelewig's Angstraab: „Schone mein! schone! schone! dass nichts entzünde!" etc., der som et Skrig pludselig intoneres paa det tostregede d, og, fraregnet en enkelt Vekselnode ned paa cis, dvæler her gennem fem Takter, om en Periode i Ariadnes berømte Klagesang (se Musikeksempel). Endelig er der endnu Slutningsudraabene: „Ach! ach! weh! ach weh!" der i stigende Lidenskab bevæge sig kromatisk op efter for til sidst ligesom i dump Resignation at synke tilbage paa den dybere liggende Tonica (se Musikeksempel); ganske paa lignende Maade afsluttes ogsaa Ariadneklagens første Strofe (se ovf. 9ende Kap.).

Om „Seelewig" nogen Sinde er kommen til Opførelse, ved man ikke. Det nationale Sangspil fik foreløbig ikke noget blivende Sted hverken i Nürnberg eller i Dresden. Efter at Trediveaarskrigen var endt, var det ogsaa ude med den Kærlighed til det nationale, som 1627 havde foranlediget Johan Georg I til at lade „Dafne" og „Euridice" oversætte i Landets eget Sprog og omkomponere af en indenlandsk Komponist.

Heinrich Schütz levede endnu, da Kurfyrst Johann Georg II i sin Begejstring for den udenlandske Kunst 1656 til Dresden indkaldte en hel Koloni af italienske Musikere. Komponister og Kapelmestre, der nu toge Styret og omsider helt fortrængte Landets egne Musikere.

Paa lignende Maade gik det ogsaa i Tysklands øvrige Hovedstæder. De indfødte Komponister havde snart kun Valget imellem at skrive tysk Kirkemusik og at rejse til Italien for der at modtage en i Bund og Grund italiensk Uddannelse; uden dette blev det dem umuligt at komme nogen Vej.

Det eneste Sted i Tyskland, hvor den indenlandske Kunst endnu en Tid lang fik Lov til at føre en uforstyrret Tilværelse over for de stadig mere og mere fremtrængende Italienere, var Fristaden Hamborg, der ikke ejede noget Hof, som kunde friste de pengegridske Udlændinge. Det var her Borgere, som havde Styret, og for dem stod den i sproglig Henseende uforstaaelige italienske Opera i det 17de Aarhundrede endnu som en fremmed og utidig Luksus.

Arie af „Seelewig“.

(De første 18 Takter.)

Seelewig.

Dü - ste - re Wol - ken, dü - ste - re Wol - ken,

stark brau-sen-de Win-de, brummende Donner, brummende

Don-ner, feur - stra - len - der Blitz, wäss-rich - te Schlos-sen und

Ha - gels Ge-schütz, scho - ne mein! scho - ne! scho-ne! dass

etc.

nich-tes ent-zün-de. Räche nicht mei-ne so häu - - fi-ge Sün - de.

etc.

Brudstykke af Ariadnes Klagesang.

(3dje Strofe.)

Claudio Monteverdi.

Son ques-te le co - ro - ne, On - - de m'a-dor - ni il cri - ne?

etc.

Ques-ti gli scet - tri so - no, Ques-te le gem-me, e gli o-ri?

Seelewigs Arie.

(De sidste 5 Takter.)

Hört! das E-cho schal - let wie - der mei-nem Weh,

ach, ach. Weh, ach. Weh!

Den velhavende Hansestad havde ved sin Beliggenhed lige op til Tysklands Grænse kunnet gennemleve Trediveaarskrigen uden at modtage følelige Saar. Mens de skønne Kunster i det øvrige Tyskland led et sørgeligt Afbræk under Krigen, havde de oppe i denne Yderkant af Landet ført en fredelig Tilværelse.

Hamborg var i det 17de Aarhundrede især bekendt for sine dygtige Orgelspillere[1]; 1668 fik det tilmed et Koncertinstitut (Collegium musicum), og nu varede det ikke længe, før ogsaa Operaen drog ind i den musikvenlige Hansestad.

Den italienske Opera passede, som ovenfor sagt, ikke her, hvor Borgerstanden var den raadende Magt. Hamborg var en fri Borgerstad. Skulde denne By have et Operateater, maatte enhver, der betalte sin halve „Thaler“ have Lov til at komme ind. Som Handelsfolk beregnede Hamborgerne naturligvis ogsaa, og ikke mindst, den pekuniære Fordel, et saadant Foretagende vilde medføre. Mange fremmede vilde uden Tvivl af Operaen lade sig lokke til Byen; de handlende vilde som Følge heraf faa forøget Omsætning.

Kun Gejstligheden, der i de Tider havde stor Magt i Hamborg og som i Operahuset saa et Tempel, Djævelen vilde opbygge ved Siden af Guds Hus, tordnede af alle Kræfter imod Borgernes syndige Forehavende. Først da Hertug Christian Albrecht af Slesvig-Holsten, der den Gang opholdt sig i Byen, havde bifaldet Hamborgernes Ide, gav Senatet omsider sin Tilladelse paa den Betingelse, at der ikke blev spillet paa Søn- og Helligdage, og at der ikke blev opført noget Stykke, uden at dette først havde været underkastet Gejstlighedens Censur.

I Spidsen for Foretagendet stod en Del velhavende Hamborgere med den retslærde (senere Senator) *Gerhard Schott*, Licentiaten *Lütjens* og Organist *Reinken* i Spidsen. Operateateret, der rummede 1300 Tilskuere, fik Plads paa Gaasetorvet (Gänsemarkt) nær ved Alsteren, og den 2den Januar 1678 blev det aabnet med det tyske Sangspil „Adam und Eva“, ogsaa kaldet „Der geschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“.

Teksten var forfattet af den kejserlig kronede Poet *Richter*, Musikken var af Kapelmester *Theile*, en Elev af Heinrich Schütz.

[1]) Jakob Schultz (Praetorius), Matthias Weckmann, Joh. Ad. Reinken etc.

Det var for at gøre Præsterne til Behag og bevise Operaens religiøse og moralske Berettigelse, at man havde valgt et religiøst Emne i Smag med det gamle Mysterium.

Scenen var delt i to Afdelinger, der vare anbragte over hinanden. Den ene Afdeling fremstillede Himmerige, den anden Helvede. Ved Hjælp af et Maskineri kunde Himmelen eller Helvede, efter som det passede, skifte Plads.

I første Akt viser Jehova sig og skaber det første Menneske. Adam's første forundrede Udbrud er:

„Himmel, Erde, Thiere, Meer!“
„Ja, des grossen Gottes Heer!“
„Was bekomm' ich in's Gesicht,“
„Leb' ich, oder leb' ich nicht?“

Jehova svarer:

„So lebe denn, du Bild nach unserm Willen,“
„Du Meister aller Tugend,“
„Du Greis bei frühem Jugend!“

Nu begynder Forførelsen. Lucifer raaber:

„Ihr Helden, 'raus!“

og sætter hermed sine Hærskarer i Bevægelse. Eva forlokker Adam:

„Iss nur Hertzchen! Sie schadet dir nicht,“
„Iss nur, sie stärket das blöde Gesicht.“
„Glaube, sie wird uns noch geben,“
„Himmlisches Leben.“

Adam: „Der Schmack ist gut! und mein! wer brachte“
„Mein Kind dazu, dass sie sich machte“
„An diesen edeln Baum?“

Eva: „Die Schlange!“

Adam: „Ach weh! Wie wird mir bange!“ o. s. v.

Uheldigvis havde man, i sin Iver for at tjene Præsterne, forsømt at spørge Publikum til Raads. De hamborgske Borgere vare for længe siden voksede fra denne moraliserende Genre, og Følgen var, at de, trods de brogede Dekorationer og kunstige Scenemaskinerier, ved den første Forestilling næsten kedede sig til Døde. Teaterets Bænke bleve snart saa tomme, at man for at trække Hus saa sig tvungen til at krydre den religiøse Handling med komiske Optrin. I det Øjeblik, da Eva af Slangen blev fristet til at bide i den forbudne Frugt, fremkom i Scenens Baggrund pludselig „den

lystige Person" [1]), der med alle mulige Narrestreger søgte at aflede Tilskuernes Opmærksomhed og faa dem til at le.

„Den lystige Person", der til Tider antog Skikkelse af en sort Djævel, til Tider af en forfulgt Jakkerjøde eller af en mishandlet, pukkelrygget Ægtemand, blev fra nu af en staaende Type i den hamborgske Opera, der hermed efterhaanden droges saaledes ned efter, at Gejstligheden mente ikke mere at kunne se stille til. Kampen for og imod Operaen tog fat igen og førtes denne Gang med langt større Hidsighed end før. *Anton Reiser*, Præsten ved Jakobikirken, angreb i sin „Theatromania" Teateret og Operaen paa den heftigste Maade. Han kaldte Sangerne „Mørkets Børn" og nægtede dem „som uværdige" Adgang til Nadverbordet. Magister theol. *Christoph Rauch* gav i sin „Theatrophania" Reiser Svar paa Tiltale, og til sidst blev Sagen af Præsten *Scheele* endogsaa bragt paa Bane i Kirken fra Prædikestolen. Paa Grund af disse Stridigheder opgav man i Operaen at benytte bibelske Emner, men opnaaede derved intet. Efter en Prædiken af Pastor *Winkler* i Aaret 1686 forbød Senatet i Fremtiden alle Operaopførelser.

Det var paa Foranledning af de i Hamborg bosiddende fremmede Gesandter, at Senatet 1687 igen tog sit Ord tilbage og henstillede Sagen til Fakulteternes Kendelse i Rostock og i Wittenberg. Efter at have forkastet enkelte af de i denne Anledning indsendte Operaer stemte disse for Operaens Fortsættelse og gav med det samme de Præster, der i deres Tjenstiver havde bekriget Operaen, en skarp Irettesættelse for „Misbrug af deres gejstlige Myndighed". Operaforestillingerne kunde altsaa fra nu af fortsættes uden Fare for Afbrydelser.

Heldigvis skulde Teateret ogsaa nu komme i Hænderne paa en Mand, der bedre end nogen anden skulde forstaa at bringe Operaen over i det rette Spor [2]).

Denne Mand var Johann Sigismund Kusser [3]) (Cousser), en dygtig og genial Musiker, der i et overmaade omflakkende Liv havde samlet sig en sjælden alsidig Erfaring.

[1]) En Reminiscens fra Mysteriet, i hvis senere Dage „Narren" eller „den lystige Person" som bekendt spiller en vigtig Rolle (se ovf. 10ende Kap.).

[2]) Før denne Tid havde *Joh. Theile* (se ovf.), *Joh. Wolfg. Franck, Nik. Ad. Strungk* og *Joh. Phil. Förtsch* efterhaanden fungeret som Kapelmestre ved Hamborgeroperaen.

[3]) Født i Pressburg 1657, død som Kapelmester i Dublin 1726.

Kusser var en upartisk Beundrer baade af den franske og af den italienske Opera og havde i Paris, som Lully's Elev, lært, hvorledes en Opera skulde ledes og indstuderes.

At netop Dirigentdygtigheden var hans stærke Side fremgik af det forbavsende Resultat, han i Løbet af to Aar opnaaede med det dilettantiske Operaselskab, han forefandt i Hamborg. Studenter, Fiskerkoner, Skomagere og Skrædere figurerede i den Tid paa Scenen som olympiske Guder; ingen af dem havde lært noget; enhver sang og spillede, som han kunde bedst[1]).

Det var altsaa et ikke ringe Arbejde, der forelaa den ny Kapelmester. For at faa et nogenledes godt Resultat, maatte han bogstavelig lære sit Personale op fra Grunden. En for en tog han Sangerne hjem i sin Bolig og lærte dem dér allerførst at synge og at tale et dannet Sprog. Da det siden kom til Prøverne, holdt han paa en saa streng Disciplin, at Modet tidt var nær ved at forlade de stakkels Natursangere, der aldrig havde vidst, at der hørte saa megen Kundskab til for at kunne optræde paa en Operascene. Men han naaede, hvad han vilde, og kunde, da han 1695 igen forlod Hamborg, gøre det med den gode Bevidsthed, at hans Arbejde ikke havde været spildt. Operaen var frelst og traadte med hans Efterfølger, *Reinhard Keiser*, straks efter ind i en Velmagtsperiode, der næsten peger frem til Mozart's Tider.

Reinhard Keiser fødtes den 12te Januar 1674 i den lille By Teuchern, mellem Weissenfels og Zeitz[2]). Faderen, Gottfried Keiser, var Organist i Teuchern og nød en Tid lang en Del Anseelse som Kirkekomponist. Moderen, Agnes Dorothee Keiser, var Datter af en Junker v. Etzdorff, i hvis Hus Gottfried Keiser kom som Musiklærer. Som en Kvinde med meget løse Principper blev hun en uheldig Opdragerske for sin eneste Søn, der, som det følgende vil vise, tillige med Faderens musikalske Begavelse arvede Moderens lette Sind. Det synes som om Reinhard Keiser's Forældre ikke har levet sammen længe. I alt Fald er det bekendt, at Gottfried Keiser forlod Teuchern snart efter Sønnens Fødsel, — d. v. s. fire Maaneder efter Brylluppet. Efter den Tid hører man

[1]) Indtil 1685 havde man i Hamborg endogsaa ladet Kvinderollerne udføre af Mænd.

[2]) F. A. Voigt: „Reinhard Keiser", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI. 1890.

ham ikke mere omtale. Kun én Gang findes senere hans Navn nævnet, det er i Joh. Mattheson's „Ehrenpforte", hvor der staar, at Gottfried Keiser foruden andre Steder siden vistnok ogsaa har besøgt Hamborg. At det ikke var Døden, som fjernede ham, beviser Fru Keiser's gentagne Benævnelse i Kirkebøgerne som Gottfried Keiser's Hustru; først da hendes Død staar anmeldt i Aaret 1732, hedder hun Gottfried Keiser's efterladte Enke. Reinhard Keiser's Opdragelse hvilede altsaa, eftersom det synes, helt i Moderens Hænder; gennem hende modtog han sine første Livsindtryk, i Omgang med hende dannedes Drengens Karakter og Tankegang. Sin første Undervisning i Musik fik han rimeligvis hos *Christian Schieferdecker,* der var Gottfried Keiser's anden Efterfølger i Organistembedet i Teuchern; siden fortsatte han, eftersom det synes, sine Musikstudier hos dennes Efterfølger, *Gottfried Weber*. I Tolvaarsalderen blev Drengen af sin Moder sendt til Leipzig, hvor han som Alumnus blev optaget i Thomasskolen og dermed var bunden til denne Anstalt for de følgende syv Aar. En ypperlig Lærer fandt den talentfulde Dreng der i den som Musiker ualmindelig dygtige Thomaskantor *Johann Schelle.* Om Reinhard Keiser var en lige saa god Elev er vel et Spørgsmaal; Flid og Talent har i hans unge Aar vel nok staaet i samme Misforhold til hinanden som senere. Uden Resultat forløb de syv Aar dog ikke. 1692 debuterede Keiser allerede, atten Aar gammel, ved en Hoffest i Wolfenbüttel med Operaen „Basilius"[1]), og vandt med den straks en stor Sejr. I Wolfenbüttel stiftede Keiser Bekendtskab med *Johann Sigismund Kusser*, umiddelbart før dennes Afrejse til Hamborg. Han har aabenbart vakt den ældre Musikers Interesse, thi Kusser bragte snart efter under stort Bifald Keiser's Debutopera til Opførelse i Elbstaden. At Kusser siden ikke igen bragte nogen Keiser'sk Opera paa Scenen, tyder paa, at Venskabet mellem ham og Keiser hurtigt fik Ende. Keiser kom snart ogsaa til Hamborg, og her maa Bruddet være sket, til Skade for ham, thi uden Kapelmester Kusser's Hjælp kunde han ikke faa noget Arbejde ført frem. Man maa altsaa antage, at Keiser har følt sig lettet, da Kusser i Aaret 1695 nedlagde sit Embede og Operadirektionen i hans Sted lod Keiser komme til Styret.

[1]) Ikke „Ismene", som det i Almindelighed hedder; se *Chrysander:* „Allgemeine deutsche Biogr." 15. 541.

I en Haandevending vandt han med sin melodiske Musik alles Hjerter. Af Naturen begavet med en aldeles enestaaende Produktionsevne blev han i den lange Aarrække, i hvilken han forestod den hamborgske Opera, i Stand til næsten ene at bestride dens Repertoire. Antallet af hans Operaer anslaas til 120, et Opustal, hvortil ingen Nutidskomponist kan opvise Magen.

At komponere var for Keiser kun en Leg, „og alt, hvad han skrev, sang ligesom af sig selv“, siger en af hans samtidige om ham. Der er ved den Keiser'ske Musik noget indsmigrende, ja man kan næsten sige besnærende; man kan ikke andet end beundre disse Sange, om man end maa sige sig selv, at de kritisk sete i mange Tilfælde kun er lidet indholdsvægtige (se Musikeksemplerne).

Af Naturen var Keiser ikke flittig. Han arbejdede kun, naar han trængte til Penge; Kunsten var for ham egentlig kun en Fortunatuspung, hvori han greb ned, naar det gjaldt ham om at tilfredsstille den ene eller anden af sine mange Livsfornødenheder; for dens egen Skyld brød han sig kun lidt om den. Da han først var naaet til det Punkt, at han ikke mere behøvede at komponere, bleve de ny Værker sjældnere. Havde Keiser Penge, opførte han sig som en Greve og viste sig ikke paa Gaden uden at være ledsaget af to Tjenere i højrødt Liberi; havde han ingen, komponerede han for igen at skaffe sig det, han behøvede. Da han 1703, sammen med en lærd Mand ved Navn Drüsike, personlig overtog Operaens Forvaltning, begyndte han da ogsaa et Liv i Sus og Dus, som snart bragte Teaterets Finanser i Dekadence. Hans urolige Liv hindrede ham i at arbejde, og, hvad der var det værste, det Publikum, som nu i otte Aar kun havde forlangt at høre hans Musik, begyndte paa én Gang at vende ham Ryggen. Det lykkedes

Arie for Sopran af Operaen: „Orfeus“.

1ste Del. R. Keiser (1709).

Piano. *p* tr tr

Orfeus.

Do - - - - - - ve sei.

do - - - - - - - ve sei, do - ve t'a - scon-di do - ve t'a -

scon - di? Deh! ri-spon-di! A quest' al-ma mi -

a pe-no - - sa. Deh! ri - spon-di!

A quest' al-ma mi - a pe-no - sa, a quest' al - ma, a quest'

al - ma mi - a, a quest' alma mi - a pe-no - sa.

Arietta for Tenor af Operaen „Circe".

Presto. R. Keiser (1734).

Vor Al - lem le - be, lie - bes Kät-chen, lie - bes

Kät-chen, du ar - ti-ges und wack - e - res, du ar - ti - ges, du

wack - e - res, du ar - ti - ges, du wack-res, wack - res

Kind, du ar - ti - ges, du wack-res, wack - res Kind.

Keiser og Drüsike at holde Operaen gaaende i tre til fire Aar, men saa var det forbi. En skøn Dag forsvandt Drüsike i Stilhed uden at have betalt Personalet, og kort efter maatte ogsaa Keiser gøre sig usynlig. I et Par Aar levede han nu hos sin Moder i Teuchern, men saa kom han med syv ny Operaer paa Haanden tilbage, og genvandt i en Haandevending sin tidligere Position.

En stor Lykke timedes Keiser Aaret efter, da han i den velhavende Raadsmusikant *Oldenburg*'s Datter fandt en Livsledsagerinde, der ikke alene ophjalp hans Finanser, men ogsaa i moralsk Henseende fik en god Indflydelse paa ham. Hun var en udmærket Sangerinde, der især skal have sunget hans Sange smukt. Hendes Stemme og hendes Mands Talent gik i Arv til hendes og Keiser's eneste Barn, en Datter, som i Aarenes Løb, efter sin Moders Død, blev Faderen en trofast og kærlig Støtte. I en Aarrække var hun ansat som Hofsangerinde ved det danske Hof i København.

Stor Skade var det, at Keiser med sit betydelige Talent til Stadighed kun havde slette Tekster at arbejde med. De enkelte, bedre Digtere, der fandtes i Hamborg, indsaa hurtigt Umuligheden af at opfylde de Fordringer, man dér stillede til en Opera-Tekstdigter. Denne maatte paa samme Tid komme det dannede Publikum og den store Mængde i Møde, hvad der jo i Virkeligheden slet ikke lod sig gøre. I Regelen foretrak derfor de Digtere, som duede til noget, helt at holde sig tilbage fra Operadigtningen.

Sin relativ bedste Tekstdigter besad Hamborgeroperaen i Licentiaten *Christian Postel,* der trods sine mange smagløse Indfald og trods sit Ordgyderi i det mindste forstod at rime musikalsk. Værre stod det med hans Kollega'er *Hotter, Feustking* m. fl.

I sin Opera „Störtebecker und Jödge Michaels“ (1701) lod Hotter saaledes den ene Halshugning følge paa den anden, og levendegjorde Situationen ved i Strømme at lade Okse- og Kalveblod flyde ud over Scenen. En Røver synger følgende Vers:

„Willt Zunge du nicht fluchen,
So reiss ich dich aus meinem Mund
Und will dich mir abbeissen,
Und aus dem Rachen reissen,
Und nachmals doch versuchen
Zu toben mit dem leeren Mund.“

Endnu plumpere og mere realistisk falder Tonen i *Feustking*'s Opera „Die betrogene Staatsliebe oder die unglückselige Cleopatra“, hvor Dercetaeus efter Heltindens Død giver følgende gode Raad:

„Ein gut Clystier
Hilft öfters vor Schaden;
Wenn sonsten mein Weib
An Gliedern und Leib
Mit Krankheit beladen,
So geb' ich ihr
Bei warmem Bier
Ein gut Clystier."

I grel Modsætning til den raa Tekst stod de straalende Omgivelser, Dekorationerne og Maskinkunsterne, der ved Hamborgeroperaen fandtes udviklede til en Fuldkommenhed som intet andet Sted i Evropa, Paris dog maaske undtagen.

Salomon's Tempel i Postel's „Zerstörung Jerusalems" (opført i Aaret 1692), kostede Teateret 15000 Thaler. Blandt andre pragtfulde Dekorationer forekom i denne Opera en kejserlig Sal; Titus med Følge kom ind og tog Plads; derefter aabnedes Baggrunden for en Sø, hvorpaa Venus' Fødsel blev fremstillet i en Ballet.

Festoperaen „Minerva", som opførtes 1703, sluttede med et Fyrværkeri. I den store Loge var den danske Ministerresident til Stede med andre Diplomater. Umiddelbart ved Siden af Logen var der ophængt en Merkur, som efter at være bleven antændt af Ministeren selv, brændende i lys Lue fløj ud over Parterret og hen i Baggrunden af Scenen, hvor den antændte Fyrværkeriet. Hyppigt udførtes ogsaa det Kunststykke, at en hvid Hest eller en Amor paa en Svane, i det Øjeblik, da Tæppet gik op, fra Scenen fløj tværs over Tilskuerpladsen for at afgive en pragtfuldt indbunden Tekstbog til Honoratiores i Fremmedlogen [1]).

Trods sine slette Tekster formaaede Hamborgeroperaen, dels paa Grund af sin pragtfulde Udstyrelse, dels paa Grund af Keiser's melodiske Musik, for en Tid at skaffe sig Verdensry. Blandt andre fristede den i Aaret 1703 Händel til at vælge Hamborg som Opholdssted, og det var ogsaa den, som først indgav ham, den senere saa berømte Mester, Lysten til at forsøge sig som Operakomponist.

Händel kom til Hamborg paa et for ham uhyre heldigt Tidspunkt. Keiser havde netop sammen med Drüsike overtaget Operaen, og befandt sig, som før sagt, i en af sine „dovne" Perioder. For des bedre at kunne hengive sig til sit muntre Liv, overlod han det en Tid lang til de yngre Talenter at bestride Repertoiret. Som ung fremadstræbende Musiker fik Händel af Keiser, der i ham ikke saa nogen farlig Konkurrent, overladt Teksten til en Opera „Almira", som Kapelmesteren ikke selv gad være over at komponere.

[1]) Se Schletterer: Das deutsche Singspiel, S. 90.

Det var for Keiser en ubehagelig Overraskelse, at Händel med denne „Almira“ nu netop vandt saa stort Bifald, at mange erklærede ham for at staa over Keiser. Händel var fra nu af Keiser en Torn i Øjet. For første Gang fik den store Mand ved denne Lejlighed en Anelse om, at Lykken kunde vende sig. Den uværdige Maade, hvorpaa han søgte at hævne det omtalte Nederlag og hans uheldige Tilbagetog af Kampen, vil komme paa Tale siden i Sammenhæng med Händel's Livshistorie.

Man kan ikke godt nævne Händel's Besøg i Hamborg uden med det samme at minde om en Mand, der ved denne Tid ogsaa var en Hovedfigur i det hamborgske Musikliv og i sin Egenskab af Musikskribent har givet ikke faa interessante Meddelelser vedrørende dettes Udvikling og hele Karakter. Denne Mand er Johann Mattheson, den samme, der allerede én Gang[1]) har været omtalt som en Hovedperson i Solmisationsstriden, under hvilken han viste sig som en Satiriker, der just ikke handlede skønsomt med det Offer, han valgte at falde over.



Fig. 96. Johann Mattheson.

Johann Mattheson var født i Hamborg i Aaret 1681 og begyndte sin Løbebane som Tenorist og Komponist ved den hamborgske Opera. Senere blev han Sekretær og Huslærer hos den engelske Gesandt Johann v. Wick, hvad der dog ikke hindrede ham i vedblivende at beskæftige sig med Musikken og samtidig ogsaa med tusinde andre Ting. Mattheson's Selvbiografi, der bestaar af en endeløs Lovtale over hans egne personlige Meriter, udmaler i ret levende Farver den Uendelighed af forskelligartede Pligter, der paahvilede den flittige Mand: „den aldrig ørkesløse“, som han kalder sig selv:

„Vi maa her paa Grund af Materiernes Mangfoldighed gaa bort over mangen en vigtig Begivenhed for kun at give en lille Prøve paa, hvorledes i Dag Sten og Kalk (Mattheson ledede ved denne Tid personlig Opførelsen af sit Hus), i Morgen Sang og Klang og i Overmorgen Tronen og Kronen (sigter til hans Diplomatvirksomhed) have været lagte en arbejdsom Mand til Last. Og alt dette gik ikke for sig til bestemte Tider, men kom i de fleste Tilfælde uventet, naar

[1]) 2det Kapitel.

f. Eks. flere udeblevne Postforsendelser ankom paa én Gang, eller naar et eller andet Ekspresbud indtraf: Afvejen med Noderne! Væk med Lodlinen! Det ene Cyffertegn hid for at tyde en hemmelig Skrift! de andre udbredte dér paa det lange Bord for igen at svare med lignende Hieroglyfer; alt bragt vel paa det rene; dateret, underskrevet, paragraferet, rubriceret, nummereret, ført til Protokols, registreret, sirligt foldet sammen, fast sammenpakket, vel forseglet og behørig adresseret, sikkert ekspederet, Budet instrueret etc. Uha! — Var man da saa heldig hurtigt at faa bragt et saadant højt befalet Arbejde til Side (hvorvel dette undertiden og ikke i de sjældneste Tilfælde i Steden for Timer og Dage kunde medtage Uger og Maaneder) og at faa Statskureren med sin vigtige Brevpakke affærdiget i en Fart, hvor roligt kunde man da ikke paa ny give sig til at udmaale Vinduesfagene, ja hvor sødt smiledes man da ikke i Møde af en halvfærdig Sats med Gamber og Traverser, bestemt til at synges af en *Puchon* eller *Campioli*[1]).“ (Ehrenpforte).

Den af alle Mattheson's Beskæftigelser, som fortjener at paaskønnes mest, er ubetinget hans omtalte musikalske Skribentvirksomhed. Rent bortset fra den stiklende, hensynsløse Satire, der ikke sjældent gik ud over den, som ved en eller anden uforsigtig Udtalelse havde krænket Forfatterens personlige Forfængelighed, findes der i hans teoretiske Skrifter, blandt hvilke fortrinsvis „Der vollkommene Kapelmeister“ bør nævnes, Bemærkninger, som give virkelig værdifulde Oplysninger til Kundskab om denne Tids Musikopfattelse. Af blivende historisk Værd er ligeledes hans „Ehrenpforte“, der foruden hans egen Biografi indeholder en stor Samling til Dels meget værdifulde Musikerbiografier og endnu regnes for en aldeles uundværlig Haandbog for alle, der grundigt ville sætte sig ind i det 18de Aarhundredes Musiktilstande[2]). Mindre heldig var Mattheson som Komponist. Hans Operaer staa i Rang langt fra paa Højde med Keiser's, og forsvandt hurtigt igen fra Scenen. Som Sanger opnaaede han derimod, at dømme efter hans egne Udtalelser, store Triumfer. I sin Opera „Cleopatra“ spillede han selv Antonius' Rolle og udførte Selvmordet med en saadan Naturtroskab, at Tilhørerne, som han selv udtrykker sig, „paa det paagældende Sted gave et højt Skrig“, og i „Mucius Scævola“ fremstillede han den Scene, hvor Haandopbrændingen finder Sted, saa ypperligt, „at Publikum betoges af en almindelig, men hurtigt stillet Rædsel“.

[1]) Sangere, som virkede ved Hamborgeroperaen.

[2]) Andre bekendte musiklærde Værker af Mattheson ere: „Critica Musica“, „Beschütztes Orchester“, „Das neu eröffnete Orchester“, „Der musikalische Patriot“, „Grosse Generalbasschule“, „Kleine Generalbasschule“ o. s. v.

Over for Händel, hvem han, som det synes, aldeles tilfældigt lærte at kende kort efter dennes Ankomst til Hamborg, spillede han den protegerendes Rolle, hjalp ham til at faa Timer, indførte ham i de fornemmes Kredse m. m., Velgerninger, han paa ingen Maade stak under Stolen, især siden, da Händel først var bleven en Verdensberømthed; han var jo dog den første, som havde opdaget, hvad der stak i den beskedne unge Musiker, der som nyankommen i Operaorkesteret valgte sin Plads blandt Sekundviolinisterne og „lod, som om han ikke kunde tælle til fem".

Den Hyldest, der var bleven Keiser til Del, da han efter flere Aars Fraværelse i Aaret 1709 igen var vendt tilbage til Hamborg (se ovf. S. 312), havde i Virkeligheden kun haft lidt at betyde. Hamborgernes Begejstring over Keiser's Musik var ikke mere saa oprigtig som i gamle Dage. Scarlatti's og Händel's Operaer havde aabnet Folks Øre for det stillestaaende hos den Keiser'ske Opera, der fra først til sidst vedblev at være den samme.

Havde Keiser, foruden sin Begavelse, været i Besiddelse af Energi og Arbejdskraft, vilde hans Musik sikkert med Aarene være bleven en anden. Der findes i hans Operaer adskilligt, som tyder paa, at den indsmigrende, ørefaldende Melodi ikke var den eneste Gave, der var ham givet fra Fødselen. Netop som Dramatiker træffer han tidt paa en saa mærkelig Maade Hovedet paa Sømmet, at der ikke er Tvivl om, at han ved Flid kunde have arbejdet sig ud over den Smaastilethed, der gennemgaaende besjæler hans dramatiske Arbejder, hvis Udparcellering i tidt 40—50 Smaaarier uvilkaarligt hindrer Handlingens dramatiske Fremadskriden. Hans Talent, som straks lovede saa meget, vilde under denne Forudsætning med Aarene have udviklet sig rigere, og umuligt er det ikke, at det tyske nationale Sangspil da allerede med ham vilde have erhvervet sig en fast Position overfor Italieneroperaen.

Nu skulde dette først ske et halvt Aarhundrede senere med Sachseren Johann Adam Hiller. Forinden skulde Nationalsagen dog endnu have en haard Kamp at bestaa med Italienerne, der som Snyltegæster imens havde arbejdet sig ind overalt og især havde den højeste Prioritet ved Hofferne.

Fra 1717 at regne var Keiser i en længere Aarrække ikke bosat i Hamborg. Imellem dette Aar og 1724 rejste han omkring fra Sted til Sted. I Aaret 1719 tog han Ophold i *Stuttgart*, i Haab om der at erhverve en Kapelmesterplads. Men hans Haab

blev skuffet, og han tog 1722 over Hamborg til *København*, hvor hans Kompositioner[1]) igen beredte ham store Triumfer og bl. a. skaffede ham Titelen af kongelig dansk Kapelmester.

Efter i to Aar at have glædet København med sin Nærværelse, vendte Keiser 1724 tilbage til Hamborg, hvor han nu i fire Aar igen virkede for den hamborgske Opera. 1728 fik han Ansættelse som Kantor ved Domkirken, og fra nu af og indtil sin Død, som indtraf 1739, beskæftigede han sig mest med at komponere Kirkemusik (se 17de Kap.).

Reinhard Keiser havde den sørgelige Lod som Operakomponist at overleve sig selv. „Da han 1705 (1709) for en Tid igen havde fortrængt Händel's Ungdomsoperaer (se ovf.) med en Række ny Kompositioner," skriver Chrysander, „anede han næppe, at man i hans sidste Leveaar vilde benytte ham til at skrive Lieder for Hamborgs Hanswurstteater og Recitativer som Fyld til Händel's nu overalt beundrede Operaer". Og saaledes var det. Den en Gang af alle feterede Mester sank paa sine gamle Dage ned til kun at blive en Haandlanger for sine Kunstfæller, dem han i sin Tid selv overlegent havde set over Hovedet.

Med Sorg maa Keiser i sine sidste Leveaar have set den Institution synke sammen, han i sin Tid havde bragt til Vejrs og som netop med ham havde oplevet sine gyldne Dage.

I Keiser's Vandreaar, fra 1717—24, havde Operaen været i Hænderne paa Georg Philip Telemann, der den Gang var en Berømthed, til hvem Hamborgerne stillede store Forhaabninger. Men det viste sig kun altfor snart, at han ikke var sin Plads ved Hamborgeroperaen voksen. Hans forholdsvis solide Kunst henviste ham snarere til Kirken end til Operaen. Hamborgerne vare fra Keiser vante til lettere musikalsk Føde. Telemann's uafbrudte Jagen efter Originalitet gav hans Musik noget unaturlig søgt, men Hamborgerne vilde netop have ørefaldende, naturlige Melodier

[1]) Disse vare: 1) Operaerne „Ulysses" (komponeret til Frederik den 4des Fødselsdag 1722) og „Armenieren" (samme Aar); 2) en „kongelig dansk Kammermusik" (nævnet af Mattheson); 3) en Serenade: „Das um den Rang streitende Friedensburg, Friedrichsberg, Friedrichsburg und Rosenburg". Foruden disse Værker komponerede Keiser i København rimeligvis endnu adskillige andre, hvis Titler er ubekendte. Hovedparten af disse Kompositioner ere rimeligvis brændte ved Kristiansborg Slots Brand i Aaret 1794. Af „Ulysses" findes der endnu en fuldstændig Partitur i Berlin.

Med raske Skridt gik Hamborgeroperaen fra nu af sin Undergang i Møde. Keiser's 107ende Opera: „Die Hamburger Schlachtzeit“ indeholdt saadanne Anstødeligheder, at Politiet forbød den efter én Opførelse og lod alle Gadeplakaterne rive ned.

For at redde Operaen prøvede man endnu paa forskellige Kunstgreb. Man indblandede i de tyske Operaer Arier i alle mulige fremmede Sprog. Man sammenlappede Stumper af forskellige Komponisters Operaer og opførte saa dette Lappeværk under Navn af „Pasticcio“, d. e. Postej, en Ide, man hentede fra Frankrig, hvor Operakomponisten *André Campra* først fandt paa denne geniale Fremgangsmaade. Men alle Eksperimenter vare frugtesløse. Et Aar før Keiser's Død gik den hamborgske Opera endelig over i Hænderne paa en Italiener, der af Profession var Skræder, og under dette Regimente vare dens Dage snart talte. Den ny Direktørs Datter, der var Primadonna ved Teateret og ikke desto mindre hverken kunde synge, spille eller danse, hjalp sit til at paaskynde Katastrofen, som allerede indtraf efter tre Forestillinger.

Hermed var den tyske Opera for lange Tider skrinlagt. 1740 holdt Italienerne for Alvor deres Indtog i Hamborg og tiltog sig nu snart her den samme Magt, de imens ogsaa havde vundet andre Steder.

TRETTENDE KAPITEL.

Operaen i Venedig under Monteverdi's nærmeste Efterfølgere. Den neapolitanske Skole under A. Scarlatti. Kirkemusikkens samtidige Standpunkt i Rom, Venedig, Bologna etc. Den yngre neapolitanske Komponistskole. Den italienske Opera buffo.

Florentinernes Drømme om den antikke Tragedies Genopvækkelse vare efter Platonikernes Overbevisning paa den skønneste Maade gaaede i Opfyldelse. Fra „Dafne“ var man gennem „Euridice“ og „Orfeo“ Skridt for Skridt kommet Idealet nærmere, med „Arianna“ ansaas dette som naaet. Nøglen til den antikke Musiks gaadefulde Virkninger var funden. Med stor Naturtroskab havde Monteverdi i sin Musik gengivet baade Vrede og Fortvivlelse; Ariadne's Klage havde endogsaa aflokket Publikum Taarer.

I sin Begejstring oversaa man ganske, at der i Virkeligheden var saare ringe Lighed mellem Antikdramaet og den nyopfundne „Opera“. Antikdramaet havde haft sin Storhed i klassisk Simpelhed; Operaen fremtraadte derimod med en Pragt, som overskred alle Grænser. Teaterskræderen, Dekorationsmaleren og Maskinkunstneren bleve allerede ved Monteverdi's Tid fuldkommen stillede i Række med Digteren og Komponisten. Skuespillernes Dragter straalede af Guld og Sølv, Dekorationerne udførtes af Tidens første Kunstnere, og det gik Slag i Slag med kunstige Sceneforandringer.

„Snart saa man en grøn Eng“, skriver Erythræus i sin Beskrivelse af det ældste musikalske Drama, „snart et udstrakt Hav, snart yndige Haver; snart saa man en Himmel, bedækket med svære Skyer, der pludselig udladede sig i et Uvejr, snart saa man de saliges lykkelige Boliger, snart Underverdenens Rædsler; man saa Træer, hvis Stammer pludselig aabnede sig og lod fremtræde skønne unge Piger, man saa Skove opstige af Jorden, befolkede med Favner og Satyrer“ etc.

Ikke engang *Teksten* bar noget som helst „antikt“ Præg. Den vamle, sentimentale Tone, som prægede Madrigalen, fandt ogsaa Anvendelse her. Rimene vare velklingende, men trivielle, de samme Fraser gentog sig i det uendelige. Handlingens Hovedmotiv var „Kærligheden“. Orfeus' Klage over Euridice's Død fik hurtigt sit Sidestykke i Operaheltens endeløse Jeremiader over den elskedes Troløshed. Jalousi, Had og Hævn blive Hovedfaktorer i den italienske Opera.

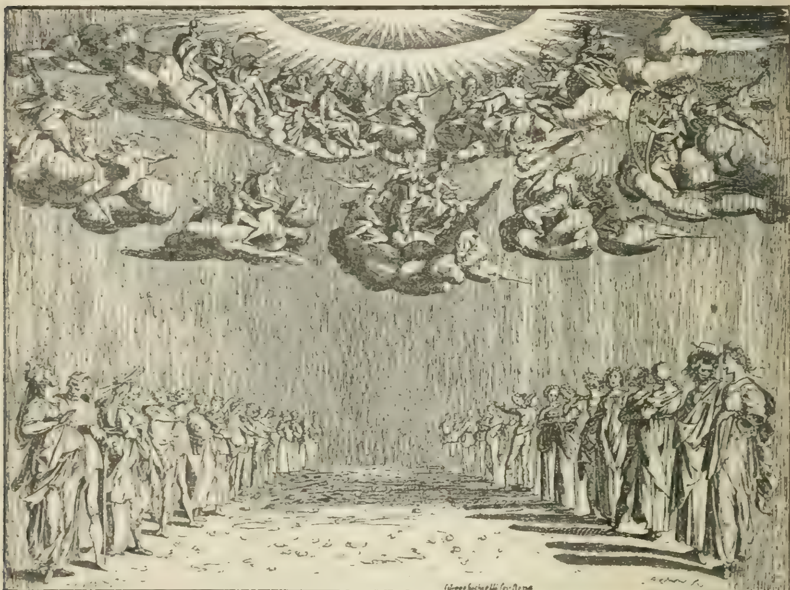


Fig. 97. Teaterscene med Fremstilling af en Hagelbyge. Begyndelsen af det 17de Aarh.
Gammelt Kobberstik i den kgl. Kobberstiksamling i København.
(Mappe 140. W. M. Monogramist).

Allerede Tekstbogen til Operaen „Giasone“, som 1649 blev sat i Musik af Monteverdi's Elev Cavalli, opviser et forviklet Spind af Kærlighedsintriger:

Jason opgiver sin Brud Hypsipile for at drage til Kolchis og vinde Medea. Hans egentlige Mission, dér at hente det gyldne Skind, behandles af Digteren som en Bisag. Medea gengælder Jason's Kærlighed og afviser spottende Athenienserkongen Ægæos' lidenskabelige Kærlighedserklæring. Til syvende og sidst ægter Ægæos, efter at have raset tilbørlig, alligevel Medea, og Jason for-

binder sig derefter angerfuld med Hypsipile, der pludselig og aldeles umotiveret dukker op i Kolchis.

Det antikke Emne behandles, som man ser, fuldkommen ad libitum. Digteren lægger til og trækker fra, som det falder ham ind; som oftest er det kun de græske Navne, der minde om Emnets Sammenhæng med denne eller hin antikke Originalmyte.

Vanskeligere end for *Digteren,* der jo, om han havde villet det, kunde have hentet sig Visdom hos selve de græske Originaldigtninger, stillede Opgaven sig for *Musikeren*, der helt og holdent maatte skabe en antik Musikstil ud af sin egen Fantasi. Og dog kan man ikke sige andet end, at Komponisten i Hovedsagen skilte sig hæderligere fra sit Hverv end Digteren.

Ved at søge efter Aarsagen til den antikke Musiks Vidunderkraft bragtes Komponisten uvilkaarligt til at styre i Retning af det dramatiske. Var Monteverdi's „Genfødelse“ af det antikke Drama end fuldkommen imaginær, saa gik hans Stræben dog umiskendelig ud paa af Operaen straks at skabe et Drama, i hvilket Musik og Handling søgtes forenede til en ideel Enhed. Det Maal, han satte sig, var, som før omtalt, i Virkeligheden ganske det samme som det, der halvandet Sekel senere igen søgtes naaet af Gluck, i vort Aarhundrede af Wagner.

Monteverdi's nærmeste Efterfølgere, og iblandt disse først og fremmest hans egen Elev, Pier-Francesco Cavalli, arbejdede endnu for en Del med hans Maal for Øje.

Pier-Francesco Cavalli (egentlig Caletti Bruni) var født i Crema ved Venedig i Aaret 1600 eller der omkring. Sytten Aar gammel blev han ansat som Sanger ved Markuskirkens Kapel, der den Gang forestodes af Monteverdi. Siden virkede han efterhaanden som anden og første Organist ved Markuskirken. 1668 blev han Kapelmester samme Steds. Han døde i Venedig i Aaret 1676.

Cavalli arvede Monteverdi's Evne til at give de lidenskabelige Tanker Udtryk i Musikken, men han iførte allerede sine Ideer en skønnere Melodi og blev derved paa samme Tid Bebuder af en ny Retning; hans Musik danner den umiddelbare Overgang fra Monteverdi's Kunst til Scarlatti's.

Skønt Cavalli ogsaa har skrevet Kammermusik, var dog Operaen hans egentlige Felt. Hvor megen Pris man endog i Udlandet satte paa hans dramatiske Arbejder, ses deraf, at man som Hovednummer

paa Festprogrammet ved Ludvig den 14des Formæling i Paris i Aaret 1660 netop ansatte en Opera af ham[1]. (Se ovf. 11te Kap.).

Stor Betydning havde Cavalli bl. a. som Forbedrer af ***Recitativet***. Han arbejdede i denne Sag Haand i Haand med sin store samtidige, Giacomo Carissimi. Cavalli's Recitativ er flydende og vel fraseret Talesang. I det ældre Peri'ske Recitativ findes der regelmæssigt ved Enden af hver Verslinie anbragt et Hvilepunkt, som ikke alene sønderlemmer Meningen, men i Længden virker i høj Grad trættende. Cavalli fraserer ikke mere sit Recitativ i disse metrisk inddelte Verslinier, men i Sætninger. Den ene Verslinie glider hos ham umærkeligt over i den anden. Verset opløser sig i hans Recitativ til fri og ubunden Prosa i ophøjet Stil.

Ypperligt forstaar Cavalli i sit Recitativ at udmale Stemningens Skiften i lidenskabelige Scener. Medea's Anraabelse af Orcus' Aander i Operaen „Giasone" gaar umiddelbart over i et Recitativ, i hvilket hun snart i bønfaldende, snart i truende Tone kalder paa Dæmonerne, der tøve med at komme frem. „Alt ryster jeg denne Svøbe, alt støder jeg Foden mod Jorden", raaber hun rasende, men fortsætter saa mere behersket: „Skrækkelige Dæmoner flyver op til mig!" — Endnu tøve de —; da udbryder hun ude af sig selv: „Jeg kalder altsaa forgæves paa Eder? Vil denne Larmen og Hvislen ikke lade min Røst trænge ned i den blinde Afgrund? Fra Cocitos' Strand byder jeg Eder harmfuld hid for min Trone; jeg vil have Eder hid! Hvorfor tøve I? Tartarus' Guder, kom op! kom op! kom op! kom op!" — Med de aller enkleste Midler fremmaner Cavalli her en Scene af gruful dramatisk Kraft. (Se Musikbilag: Medea's Arie og et Brudstykke af det efterfølgende Recitativ).

Ambros gør i sin Musikhistorie opmærksom paa den Lighed, der bestaar mellem Medea's Arie og Furiescenen i Gluck's hundrede Aar yngre Opera „Orfeus". Ligheden er maaske tilfældig, men umuligt er det ikke, at Gluck, saaledes som Ambros formoder, i Wien eller Venedig kan have gjort Bekendtskab med Cavalli's Værk og af den nævnte Scene kan have ladet sig inspirere til Furiekoret.

Interessant er det i Cavalli's Operaer allerede at se Solosangen tage Magten fra Korsangen. Lagde Florentinerne efter de gamle Grækeres Eksempel endnu megen Vægt paa Korets Medvirken i Dramaet, interessere de venetianske Operakomponister sig gennemgaaende mest for Solosangen. Det var uden Tvivl Tidens flittige

[1] Denne Opera var „Xerxes" og ikke, saaledes som nogle Historikere paastaa, „Ercole amante". Paa Titelbladet til sidstnævnte Opera staar der ganske vist at læse, at „Ercole amante" blev opført ved Ludvig den 14des Bryllup, men i Virkeligheden kom denne Opera først frem i Februar 1662 i Anledning af den franske Kronprins' Fødsel. (Se Ch. Nuitter et Er. Thoinan: „Les Origines de l'Opéra français").

Beskæftigelse med Kantaten, der virkede dertil og til, at Enesangen nu efterhaanden blev klarere i Henseende til Formen og rigere i Henseende til Udtrykket. Med Marco Antonio Cesti, Carissimi's Elev, optages Kantaten endogsaa umiddelbart i Operaen og holder sig nu dèr, indtil Da Capo-Arien fortrænger den.

Indtil Slutningen af det 17de Aarhundrede holdt Venedig sig som Midtpunktet for den italienske Opera, men ved Overgangen til det 18de fik denne By en farlig Konkurrent i Neapel.

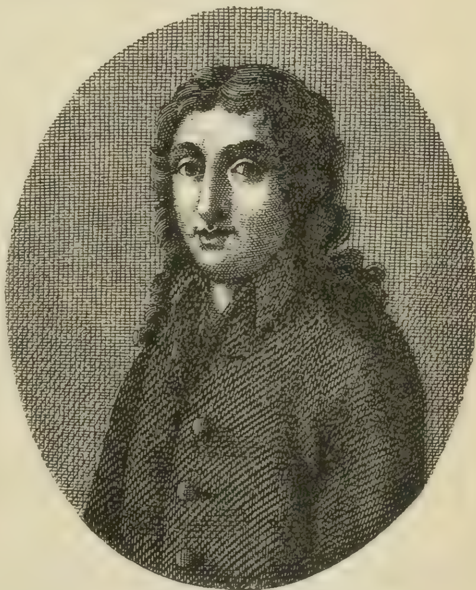


Fig. 99. Alessandro Scarlatti.

De neapolitanske Komponister saa i Operaen ikke mere noget Genbillede af den alvorlige antikke Tragedie. Operaen var for dem mere til for at daare Sanserne end for at oprive Sindet. Den neapolitanske Operas Særkende blev paa den ene Side ydre Pragt, paa den anden yndefulde Melodier; den lægger Grunden til Italiens Ry som den skønne Sangs Hjemsted.

Banebryderen for denne neapolitanske Operastil var Alessandro Scarlatti, Faderen til den berømte Klaverkomponist Domenico Scarlatti.

Alessandro Scarlatti var, som det synes, født i Trapani paa Sicilien i Aaret 1659. Hvor han modtog sin første musikalske Uddannelse, ved man ikke med Vished; Fétis gætter paa Parma, Mendel paa Pavia; kun derom ere alle enige, at han fuldendte sine musikalske Studier i Rom hos den berømte Giacomo Carissimi, der ved den Tid allerede var en gammel Mand. Scarlatti var af Naturen begavet med en sjelden Evne til at skrive

Scene af Operaen „Giasone".

Francesco Cavalli.

Piano.

Medea.

Dell' an-tro ma - gi-co stri-den-ti car - di-ni il var-co apri - te-mi,

e fra le te - ne-bri

del ne-gro ospi-zi-o las-scia - te - mi!

Sull' arca or - ri - bi-le del la - go Sti - gi - o

i fuo - chi splen - di - no

e sù ne man - di - no fu - mi che tur - bi - no la lu - ce al

dì.

Brudstykke af det efterfølgende Recitativ.

Medea.

Già ques-ta ver-ga io scuo-to giá per-cuo-to il sol col piè.

Or-ri-di De-mo-ni. Spi-ri-ti d'E-re-bo,

vo-la-te a me. Co-si, cosi in-dar-no vi

chia-mo? Quel stre-pi-ti, quai si-bi-li non lascian pe-ne-trar nel cie-co

ba-ra-tro le mie vo - ci ter - ri - bi - li? Dal - la

sab - bia di Co - ci - to tut - ta rab - bia quà v'in - vi - to,

al mio sog - lio quà, quà vi vog - - lio.

Coro.

A che si tar-da più? Nu-mi Tar-ta-re - i, sù, sù, sù, sù!

V. S.

Dæmonernes Kor.

Le mu - ra si squar-ci - no. le piet - re si

spez-zi - no. le mo - li si fran-ghi - no.

va - cil - - - - - - - - - li - no, ca - da - no, etc.

skønne sangbare Melodier; under Carissimi's Vejledning udviklede han sig ogsaa til at blive en dygtig Kontrapunktist. Efter at have tilendebragt sine Studier hos Carissimi begav han sig paa en Rejse, der strakte sig over flere Aar, og ikke alene førte ham omkring i Italien, men ogsaa op til Tyskland, til München og Wien. Hensigten med denne Rejse var dels at høre Musik, dels at lade sig selv høre. Han var en udmærket Klaverspiller og en dygtig Sanger; maaske vandt han ogsaa paa denne Rejse sine første Lavrbær som Komponist. Af Dronning Kristine af Sverige, der, som bekendt, efter at have abdiceret, var bosat i Rom, opfordredes Scarlatti straks efter sin Hjemkomst til at skrive en Opera „l'Onesta nell' amore". Operaen, som i Aaret 1680 blev opført i den svenske Dronnings Palais, vandt allerhøjstsammes Bifald og førte til Scarlatti's Udnævnelse som kongelig svensk Hofkapelmester. Han beholdt denne Stilling, indtil Dronningens Død i Aaret 1688 foran-

ledigede ham til at ombytte den med Hofkapelmesterpladsen i Neapel [1]).

I en længere Aarrække er Scarlatti nu skiftevis bosat i Neapel og i Rom. I Aaret 1693 opføres i Rom hans Opera „Teodora", der har betydelig musikhistorisk Interesse, for saa vidt som der i den offentlig godkendes to Nyheder, nemlig Da Capo-Arien og det obligate Recitativ.

Da Capo-Arien bestaar af to Dele, der, efter at være gennemsungne, afsluttes ved en Gentagelse af første Del. Opfunden af Scarlatti er denne Arieform ikke; den findes allerede anvendt i flere Operaer før hans Tid, maaske allerførst i Operaen „Clearco", som 1661 blev komponeret af Tenaglia og opført i Rom. Men det var Scarlatti, som skaffede Da Capo-Arien Borgerret i den italienske Opera, hvor den siden bibeholdtes indtil Gluck's Dage.

Det obligate Recitativ adskiller sig fra det oprindelige „tørre" Recitativ, ɔ: Secco-Recitativet, deri, at Akkompagnementet (der overtages af Orkesteret), i Steden for kun at markere hver Harmoniveksel, udfylder Taleindsnittene med korte karakteristiske Mellemspil, der danne en Slags musikalskdramatisk Kommentar til det sagte (se Musikbilag).

Fra 1703—9 flyttede Scarlatti for en Tid helt til Rom for at overtage Kapelmesterposten ved Kirken S. Maria Maggiore; samtidig ansattes han ogsaa som Musikdirektør ved Cardinal Ottoboni's verdensberømte Mandagssoireer, ved hvilke de pavelige Sangere varetoge Korsangen, og hvor der raadedes over et Orkester, der var sammensat af Italiens mest udvalgte Soloinstrumentister.

1709 tog Scarlatti atter, og denne Gang for bestandig, Bolig i Neapel. Det formodes, at det var politiske Forhold, der foranledigede ham til endelig for bestandig at forlade den By, til hvilken han hidtil havde følt sig saa stærkt knyttet. For øvrigt saa Neapel sig ogsaa netop nu i Stand til at byde Scarlatti alle Betingelserne for en rig Virksomhed. Et saa frodigt Musikliv som der fandtes paa den Tid ikke i nogen anden italiensk By. Tre Operascener og fire Konservatorier [2]) virkede til at vedligeholde en levende

[1]) Det er paa Titelbladet til Legrenzi's Opera „Odoacre", at Scarlatti for første Gang tituleres som kongelig neapolitansk Kapelmester. Der findes i denne Opera indlagt flere Arier af Scarlatti, hvis personlige Beskedenhed faar et smukt Udtryk i Fortalen. Scarlatti oplyser i denne, at han er Komponist af alle de Arier, der i Partituren findes betegnede med en Stjerne: „fordi han frygter for, at Publikum ellers kunde finde paa at skrive Manglerne ved hans Arbejde paa Legrenzi's Regning".

[2]) *Gli Poveri di Giesu Christo, San Onofrio, Santa Maria di Loretto* og *della Pietà dei Turchini.* I San Onofrio fandtes ca. 90 Elever, i la Pietà 120. De førstnævnte gik i hvid Uniform, de sidste bare blaa Dragter. I Santa Maria di Loretto var der 200 Elever, og Dragten var der hvid med et sort Bælte

Da Capo-Arie af Operaen „Rosaura".

A tempo giusto.

A. Scarlatti.

Piano.

Climene.

Non far mi più lan - guir.

non far mi più lan - guir ca - ro, ca - ro, caro, deh vie - ni, deh

vie - ni a me, ca - ro, ca - ro, caro, deh vie - ni, deh vie - ni a me.

Fine.

Fine.

Fine.

Bel - tà for - se più va - ga il cor t'im - pia - ga ò

pur, ò pur t'ar - re - sta ò pur t'ar - re - sta il piè, bel -

tà for - se più va - ga il cor t'im - pia - ga ò

D. C. al Fine.

pur t'ar-resta, ò pur t'ar-re - sta il piè, ò pur t'ar-re - sta il piè.

D. C. al Fine.

D. C. al Fine.

Eksempel paa et obligat Recitativ.

Recitativo. Pergolesi.

Mi - se - ro a chi mi vol - ge - rò.

f

Si a vo - i, a voi Nu - mi d'A - ver - no,

(Allegro)

etc.

Pro - ser - pi - ne e Plu - to - ne,

etc.

Musikinteresse i alle Samfundslag. Konservatorierne, der dannede Annekser til Byens Hospitaler og Vaisenhuse, underholdtes ene og alene ved privat Velgørenhed og gik ud paa at skaffe ubemidlede musikalsk begavede Drenge[1]) Lejlighed til frit at studere

[1]) Ogsaa i Venedig oprettede man tidligt saadanne Konservatorier, men her optog man kun unge Piger til Undervisning.

Musik under de bedste Læreres Vejledning. Hvert Konservatorium blev ledet af to Kapelmestre, af hvilke den ene rettede Kompositionerne, den anden underviste. Under dem stod et vist Antal Lærere (Maestri scolari), som gave Undervisning i de forskellige Instrumenter. Man optog kun Elever, som vare mellem 8 og 20 Aar gamle, og Læretiden var fastsat til otte Aar.

For en Begavelse af Scarlatti's alsidige Natur fandtes der altsaa i Neapel fuldt op at gøre. Konservatorierne vandt i ham en ypperlig Lærerkraft, og at han ikke heller var ledig som Komponist, ses af den overvættes Mængde Operaer, Messer og Kantater, der i denne Tid udgik fra hans Haand. Operaen „Tigrane", som kom frem 1715, er Scarlatti's 106te Opera, men der er fra den endnu et godt Spring frem til den sidste; Antallet af hans Operaer anslaas til 116 eller 118; hertil kommer endnu 200 Messer og en uoverskuelig Mængde Kantater. Scarlatti døde i Aaret 1725, seks og halvfjerdsindstyve Aar gammel.

Scarlatti staar i Musikhistorien som en fremragende Personlighed. Det er ham, som leder den italienske Opera ind i det Spor, den siden har fulgt lige til og endnu efter Rossini's Dage. Hans Arier ere ganske vist endnu knappe i Omfang, og hans Evner gaar mere i Retning af det blide sentimentale end af det storslaaet lidenskabelige, men i Henseende til Form og Sangbarhed blev hans Operaer mønstergyldige for lange Tider; alle det 18de Aarhundredes Operakomponister ere direkte eller indirekte Elever af Scarlatti.

Den italienske Opera har imidlertid den neapolitanske Stormester at takke for adskilligt mere end blot for sine Former og for sin Melodi. Ogsaa som Orkesterkomponist var Scarlatti en Mester af Rang. Blæseinstrumenterne benytter han paa Grund af deres daværende Mangelfuldhed kun i de sjældnere Tilfælde [1]), som f. Eks. i Operaen „Tigrane", hvor han undtagelsesvis lader to Fløjter, to Horn og to Fagotter følge med Strygeinstrumenterne. Scarlatti's Operaer ere i Almindelighed kun støttede paa et Stryge-orkester, men dette indtager ikke mere en i Forhold til Sangstemmerne saa underordnet Stilling, som det var Tilfældet hos hans Forgængere; Orkesteret er hos Scarlatti gerne holdt obligat

[1]) Da Scarlatti's Elev, den senere saa berømte Operakomponist Joh. Ad. Hasse 1725 bad Scarlatti om Tilladelse til at forestille ham for sin Landsmand Fløjtenisten Quantz, svarede Scarlatti med Uvilje: „Min Søn, Du ved jo, at jeg ikke kan lide Blæserne, de blæse alle falsk."

og har sine egne selvstændige Motiver. Det er interessant at se, hvorledes han gør alt for at tilvejebringe Afveksling i sit Strygerakkompagnement: undertiden giver han en Arie Ledsagelse af et obligat Soloinstrument, undertiden deler han første og anden Violinerne i fire Stemmer for derved at skaffe en fyldigere Klang. Sit *Operaforspil* (Sinfonia avanti l'Opera) gav Scarlatti en fast Form, noget lignende den, som i Frankrig var bleven indført af Lully; dog er Scarlatti's Ouverture for saa vidt forskellig fra Lully's, som den mellem to hurtige Dele indfatter en langsom; den franske blev, som bekendt, modsat indledet og afsluttet med en langsom Del.

Af Scarlatti's Operasymfoni fremstod i Tidernes Løb den moderne *Orkestersymfoni*. Efterhaanden som Instrumentalmusikken antog en mere selvstændig Karakter, og Operaouverturen voksede i Omfang, blev det nemlig Skik og Brug ogsaa at anvende Symfonien til *Koncert*brug. Snart skiltes nu de tre Dele og bleve til *tre selvstændige Satser*, til hvilke der hen i det 18de Aarhundrede endnu kom *en fjerde:* mellem Andanten og Finalen indlemmede man den fra den Haydn'ske Symfoni nu vel bekendte Menuet.

Samtidens Beundring af Scarlatti havde endelig ogsaa sin Grund i hans store Betydning som udøvende Kunstner. Han var en fortrinlig Sanger, en smagfuld Klaverspiller, en ypperlig Orkesterdirigent [1]) og jo frem for alt en Lærerbegavelse, der søgte sin Lige.

Scarlatti's to ypperste Elever vare Francesco Durante og Leonardo Leo, der i Berømmelse senere næsten overbød deres Lærer. Sin egen Søn, Domenico, lod Scarlatti uddanne hos Gasparini i Rom (se ndf.).

Francesco Durante var født i Frattamaggiore i Kongeriget Neapel i Aaret 1684 og talte blandt sine Lærere ikke mindre end fire af denne Tids Musikheroer. I sin tidligste Ungdom undervistes han i Neapel baade af Gaetano Greco (se ndf.) og af Alessandro Scarlatti; senere studerede han i Rom Sangkunsten hos Pitoni, og Kontrapunkt hos Bernardo Pasquini. Hans egen Berømmelse daterer sig fra det Moment, da han som Kapelmester og Lærer begynder sin Virksomhed ved de neapolitanske Konservatorier. Med sin store Lærerdygtighed og solide Smagsretning var han her ypperligt paa sin Plads.

Durante deler med Scarlatti og Leo den Ære at være en af Grundpillerne for den store neapolitanske Skole. Som Komponist

[1]) Da Corelli i Aaret 1708 besøgte Neapel, studsede han, der selv indtog en høj Rang som Kapelmester, over det neapolitanske Orkesters Præstationer under Scarlatti's Ledelse.

havde han sit Tyngdepunkt i Kirkemusikken; hans Kendetegn er her streng Alvor og Lødighed; det samme Præg bærer gennemgaaende ogsaa hans Kammermusik, d. e. Duetter og Klaversonater. Som Dramatiker forsøgte han sig karakteristisk nok slet ikke.

Som Melodiker havde Durante sin Overmand i Leonardo Leo, der med sine fortryllende Melodier hurtigt sang sig ind i alles Hjerter og vandt en Popularitet, som den kun er bleven faa til Del.

Leonardo Leo var født i San Vito degli Schiavi i Nærheden af Brindisi enten 1694 eller 1701. Ligesom Durante blev han dels uddannet af Scarlatti i Neapel, dels af Pitoni i Rom. Da han fra Rom kom tilbage til Neapel, blev han først Lærer ved Konservatoriet della Pietà dei Turchini, senere ved San Onofrio. 1716 blev han Organist ved det kongelige neapolitanske Kapel, Aaret efter Kapelmester ved Kirken Santa Maria della solitaria. 1719 debuterede han som dramatisk Komponist med Operaen „Sofonisbe", og faa Aar efter var han allerede den mest fejrede af alle italienske Operakomponister.

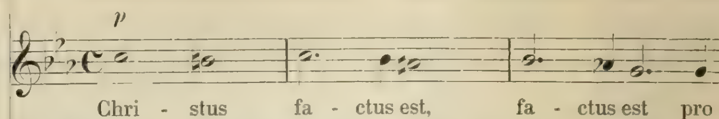
Leo's Elev Piccini kalder ham den største Mester, Italien nogen Sinde har frembragt, og sætter ham altsaa endog over Scarlatti og Durante. Sin Udødelighed skylder Leo mærkeligt nok ikke sine dramatiske, men derimod sine kirkelige Kompositioner. Mens hans Operaer snart efter hans Død igen forsvandt fra Scenen, har hans Kirkemusik den Dag i Dag Værd som en sjælden smuk Efterklang fra den Tid, da Italien endnu indtog en fremskudt Plads i Kirkemusikkens Historie. Som Elev af Romeren Pitoni arbejdede Leo endnu under den klassiske *romerske* Kirkemusiks Auspicier og saa med stor Ærefrygt op til Palestrina, hvem han bragte en utvetydig Hyldest ved at forfatte en „Missa alla Palestrina" i Palestrina'sk Aand. Det berømteste af alle hans kirkelige Værker er en ottestemmig *Miserere*, som i den nyere Tid paa ny er bleven udgivet af Schlesinger i Berlin. Et smukt lille Indblik i Leo's Kirkemusik giver medfølgende lille tostemmige „Christus factus est pro nobis". (Se Musikbilag).

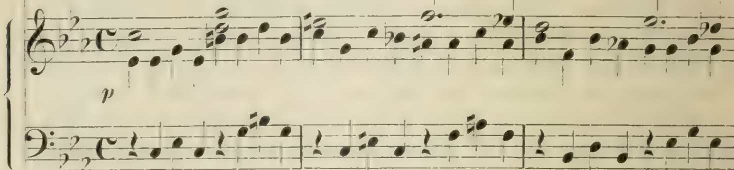
Leo strejfede ogsaa med Held ind paa den instrumentale Kammermusiks Omraade. Hans Violoncelkoncerter have endogsaa en ganske særegen musikhistorisk Interesse, fordi man i dem har ment at besidde det oprindelige Grundrids til Nutidens *Strygekvartet.* Violoncellen ledsages nemlig i disse Koncerter helt igennem konsekvent af to Violiner og en Bas; det drejer sig altsaa i Virkeligheden om Kvartetter med Violoncellen som Principalinstrument.

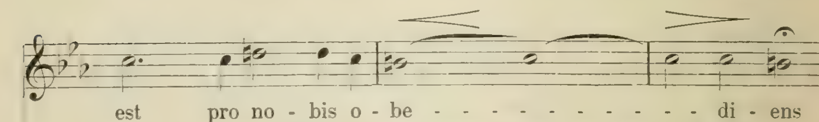
Christus factus est pro nobis.

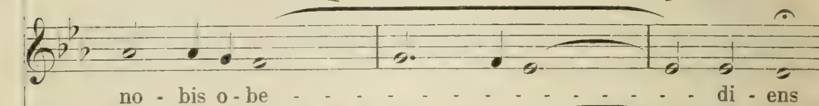
Moderato. Leonardo Leo.

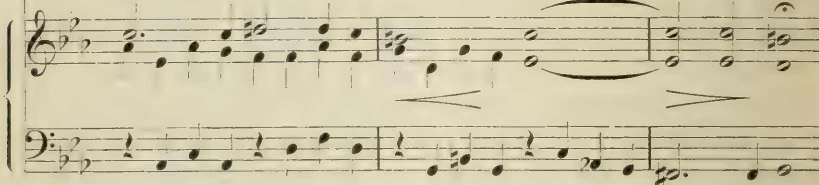


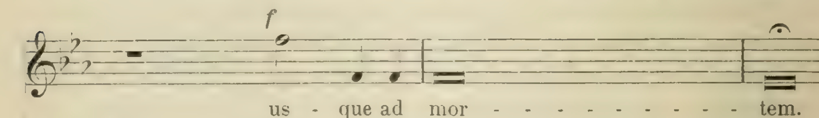


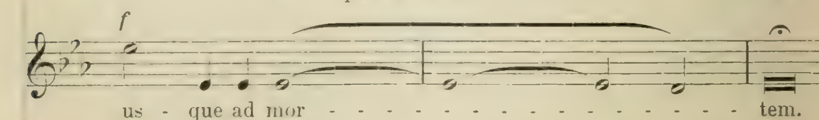


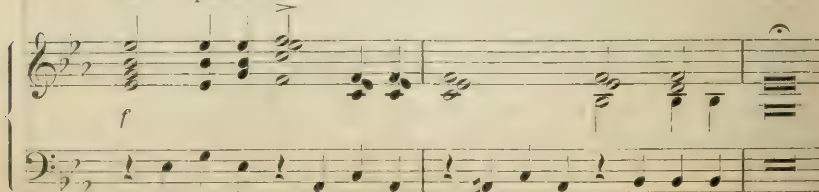












p

Fa-ctus est pro no - bis, fa-ctus est pro no - bis,

p

Fa-ctus est pro no - bis, fa-ctus est pro

p cresc.

factus est pro no - bis o - be - di-ens

p

no - bis, pro no - bis o - be - di-ens us - que ad mor - - -

dim. p

p

us - que ad mor - - - - - - - - - - - - - - - - - -

mf *f* *pp*

tem, fa-ctus est pro no - - bis o - be - di-ens

mf *f* *pp*

tem, fa-ctus est pro no - - bis o - be - di-ens

mf *f* *pp*

mf

us - que ad mor -

us - que ad mor - - - - - - - - - - - - - -

mf

pp

tem, us - que ad

pp

tem, us - que ad

pp

p mf

mor - - - tem mor - - tem mor - - tem

mf

mor - - - tem mor - - tem

p mf

pp rit.

au-tem cru - - - - - cis, mor-tem au-tem cru - - - cis.

pp rit.

mor-tem au-tem cru - cis, mor-tem au-tem cru - - - cis.

pp rit.

Sine Elever synes Leo for en stor Del at have delt med Durante, en Omstændighed, der har en ret naturlig Grund, eftersom begge efter hinanden virkede ved samme Konservatorium: San Onofrio. *Piccini, Jomelli* m. fl. skylde deres Uddannelse saavel til den ene som til den anden af disse to Mestre, der vise den neapolitanske Skole i sin højeste Glorie, da Melodien endnu stod under den klassiske Stils Overherredømme, og da Rom som en Mentor endnu stod bagved og hindrede den neapolitanske Komponist i at forvilde sig ind paa Kunstens Afveje.

Til den neapolitanske Skoles ældste Mestre høre foruden Leo og Durante Scarlatti's Elev og Durante's Lærer Gaetano Greco; endvidere Nicolo Porpora, der dels studerede hos Scarlatti, dels hos Greco og Mancini og siden vandt stor Berømmelse som Sanglærer (se ndf. 15de Kap.). Endelig ogsaa Scarlatti's Elev, Domenico Gizzi, og dennes Elev Francesco Feo, der forøvrigt ogsaa studerede hos Pitoni i Rom. Alle disse Mestre have deres Hovedbetydning som *Lærere.* Feo fremhæves tillige som en af de faa Neapolitanere, der særlig lagde sig efter en virkningsfuld Orkesterledsagelse. Strygerkoret har i hans Orkester en betydningsfuld Modvægt i et for hans Tid mærkværdig vel organiseret Blæserkor.

Da Leo i Aaret 1746 blev revet bort ved en pludselig Død, løsnedes med det samme det Baand, som hidtil havde sammenknyttet Neapel og Rom. Tonen i den neapolitanske Kirkemusik bliver fra nu af mere og mere verdslig. Operaens sansedaarende Melodik rykker ind i Kirken, hvis Døre nu aabne sig for et Publikum, der mere søger Nydelse end Opbyggelse.

Kun i Rom og Venedig holder Kirkemusikken sig endnu en lille Tid klassisk og ren.

Palestrina's Kunst havde i *Rom* især en god Støtte i de Foreninger, som, stiftede af fornemme gejstlige og adelige, dér værnede om klassisk Musik og Poesi og navnlig holdt de Palestrina'ske Traditioner i Ære. Den fornemste af disse Foreninger var *Arkadiernes Akademi*, som fra 1707 at regne afholdt sine Møder i Marchese Ruspoli's Have paa Monte Esquilino. Medlemmerne, hvor iblandt fandtes Mestre som Scarlatti, Corelli, Pasquini, Händel m. fl. bare græske Hyrdenavne, og Selskabet havde Kolonier i næsten alle italienske Byer. Et andet Hjem fandt den klassiske Musik i Rom i det før omtalte *Ottoboni'ske Akademi*, som blev ledet af Corelli, en lille Tid af Scarlatti (se ovf.).

De Mestre, der i denne Periode stode for Styret i det *romerske* Musikliv vare:

Giuseppe Ottavio Pitoni (f. 1657, d. 1743), Leo's og Durante's Lærer, en fortrinlig Kontrapunktist og Kirkekomponist. Palestrina's Biograf Baini skildrer ham som en Mand med en utrolig Energi og en imponerende Arbejdskraft. Han forvaltede i Rom paa én Gang fire Kapelmesterembeder og overkom ikke desto mindre alene for Vatikanets Hovedkirke at komponere hele *Officium ecclesiasticum* med Messer og Vespere for alle Aarets Dage og Fester. I musikalske Spørgsmaal gjaldt hans Dom som den eneste afgørende baade i Italien og i Udlandet. Pitoni næst stod

Bernardo Pasquini (f. 1637, d. 1700), der foruden at være en af Italiens mest fremragende Orgelspillere var en grundig Palestrinakender [1]) og tillige var højt anset som Lærer. Af hans Skole fremgik foruden Francesco Durante (se ovf.), Domenico Scarlatti's Lærer:

Francesco Gasparini (f. 1650 eller 60, d. 1727), Komponist af en stor Mængde Kirkemusik, flere Operaer og Oratorier, endelig ogsaa af en i sin Tid meget efterspurgt Lærebog om Generalbasspil, betitlet: „L'Armonico pratico al cimbalo". Som en værdig Arvtager af Palestrina fremtræder endelig endnu

Tomaso Baj (1650—1714), hvis *Miserere* vandt Verdensry og lige op til Nutiden regelmæssig hvert Aar er bleven opført paa Langfredag i det sikstinske Kapel, afvekslende med Allegri's ældre Værk over samme Tekst.

Venedig, der paa Operaens Omraade nu saa sig overfløjet af Neapel, bevarede ikke desto mindre til Stadighed sit Navn som en af Italiens første Musikstæder. Venedigs Konservatorier stode endog fuldkomment paa Højde med Neapels. Undervisningen hvilede her ligesom der i de bedste Hænder, og Lærerne satte sig det til Hovedopgave at bibringe Eleverne en solid klassisk Smag. Denne Stræben begunstigedes i høj Grad af de ydre Forhold. Monteverdi's og Cavalli's glansfulde Operaperiode var umiddelbart bleven afløst af en Tidsperiode, i hvilken Kirkemusikken havde det første Ord. Venedigs skabende Musikere kunde fra det 17de til det 18de Aarhundrede som Kirkekomponister fuldkomment maale sig med Roms. Navnlig gælder dette om Antonio Lotti og Antonio Caldara [2]).

[1]) Adskillige Aar af sit Liv anvendte han alene paa at bringe Palestrina's Værker i Partitur.

[2]) En højt anset venetiansk Komponist var ogsaa Lotti's, Caldara's og Gasparini's Lærer Giovanni Legrenzi, f. i Clusone ved Bergamo i Aaret 1625;

Antonio Lotti var født i Hannover i Aaret 1667. Faderen var kongelig hannoveransk Kapelmester og sendte 1684 Antonio til Venedig for at uddannes hos Legrenzi. Efter endt Læretid fik den unge Musiker straks Plads som Organist ved Markuskirkens andet Orgel. 1704 rykkede han op til det første, og 1736 blev han Markuskirkens Kapelmester. Han beholdt kun denne Plads kort; hans Død indtraf faa Aar efter, den 5te Januar 1740.

Lotti hørte til sin Tids navnkundigste Mestre og havde især et stort Navn som *Kirke-* og *Kammerkomponist*; som Operakomponist interesserer han mindre. Grunden ligger for en Del i hans altfor skødesløse Behandling af det orkestrale Apparat. Han havde ligesom Lully den Vane altid kun at gøre et flygtigt Udkast til Orkesterpartituren; i Almindelighed henskrev han kun de to Yderstemmer, ɔ: Melodi og Bas, og overlod det til sin Kopist at fuldstændiggøre Harmonierne. Ogsaa med Instrumenteringen tog han sig det gerne let; som oftest benyttede han udelukkende Violininstrumenter. Trods alt dette fejrede han dog i sin egen Tid store Triumfer som Operakomponist.

Dette ses bl. a. af det stolte Engagement, som han 1717 modtog fra Sachsen. I Anledning af den sachsiske Kurprins' Formæling opfordredes han i det nævnte Aar til at gæste Dresden og komponere en Festopera „l'Ascanio". Lotti's Hustru, Santa Stella, der var en af Tidens første Sangerinder, blev engageret som Primadonna, og en udsøgt Trup af italienske Sangere og Sangerinder gjorde Ægteparret Følge. Foretagendet kostede Sachsen uhyre Pengesummer[1]) og vakte Opsigt i de videste Kredse. Ogsaa Händel, der ved denne Tid var i Færd med at oprette et italiensk Operaakademi i London, lod sig lokke til Dresden for om mulig der at indfange nogle af de store italienske Sangere til sin Opera.

Uagtet Lotti mod Sædvane havde beriget „l'Ascanio" med en forholdsvis fyldig Orkesterledsagelse, synes det dog ikke, som om man i Dresden har været fuldt ud tilfreds med Italienernes Præstationer. Engagementet, der lød paa et Aar, blev ikke fornyet, og paafaldende nok afsluttede Lotti næsten umiddelbart efter Dresdenerbesøget definitivt sin Virksomhed som Operakomponist. I sine sidste tyve Leveaar skrev han kun Kirkemusik.

Som Kirkekomponist indtager Lotti en høj Rang. Hans Plads bliver her for saa vidt tæt ved Palestrina, som han i Regelen opgiver al instrumental Ledsagelse og skriver for Sangstemmerne alene. At hans Kirkemusik i sin Karakter dog er en Del forskellig

fra 1672 Direktør for Konservatoriet dei Mendicanti, siden Kapelmester ved Markuskirken. Han omorganiserede Markuskirkens Orkester og har skrevet en Masse Opera-, Kirke- og Kammermusik.

[1]) Lotti og hans Hustru oppebare alene for deres Part en Gage paa 10,500 Thl., ɔ: 29000 Kr.

fra Palestrinamusikken ligger i Sagens Natur. Man sporer i hans Kirkekompositioner Dønningerne fra den store musikalske Omvæltning, som i det foregaaende Aarhundrede havde hidført Musikdramaet; de spores i hans yndefulde, tidt noget sentimentale Melodik, og først og fremmest i hans meget hyppige Anvendelse af den lille Noneakkord.

Med alt dette er og bliver Aanden i Lotti's Kirkemusik dog ægte kirkelig. Den verdslige, næsten banale Tone, der som oftest paa en grel Maade klinger igennem i den yngre italienske Kirkemusik, er ham fremmed; han ved altid at holde sig paa den rette Side af den Kløft, der adskiller Kirkemusikken fra Operamusikken.

Stor er Lotti som sagt ogsaa paa Kammermusikkens Omraade. Hans Kammersange ere helt igennem prægede af Ynde og Elskværdighed. Hans meget sungne Ariette „Pur dicesti, o bocca bocca bella" har endogsaa i den allernyeste Tid igen givet Lotti's Navn Klang i den musikalske Verden. Sine bedste Kammersange forenede Lotti i sin berømte Samling *Duetti, Terzetti e Madrigali*, der 1705 blev offentliggjort i Venedig; af hans Kirkemusik bør fremhæves to smukke *Crucifixus i C-moll*, en *Messe i F-moll* og en firstemmig *Miserere*.

Blandt Lotti's Elever skal kun nævnes den talentfulde Baldassare Galuppi, der især rager frem som dramatisk Komponist i den komiske Genre (se ndf.).

Som Kirkekomponist havde Lotti som sagt en jævnbyrdig i Antonio Caldara (1670—1736), der begyndte sin Løbebane som Sanger ved Markuskapellet. Senere virkede han en Tid lang i samme Egenskab ved Hoffet i Mantua. Han endte som Vicehofkapelmester ved Carl den 6tes Hof i Wien. I sidstnævnte Stilling udfoldede han en omfattende Virksomhed som Operakomponist, men hans dramatiske Frembringelser ere uden Betydning; som Operakomponist naar han ikke højere end Flertallet af sine samtidige. Et desto smukkere Minde har han sat sig i sine lødige klassiske Kirkekompositioner, blandt hvilke især et sekstenstemmigt *Crucifixus* bærer Vidne om, at han, trods sine svage dramatiske Arbejder, var en genial Komponistbegavelse.

En berømt samtidig af Lotti og Caldara er Benedetto Marcello. Hans 50 Davidssalmer, der under Titelen „Estro poetico armonico" etc. udkom i Venedig i Aaret 1705, fandt en Udbredelse, som næsten maa kaldes enestaaende. Foruden de utallige Oplag,

som dette Værk oplevede i Originalsproget, beredte man Udgaver af det paa russisk og paa engelsk; den engelske Udgave udkom endogsaa i to Oplag.

Benedetto Marcello (f. 1686, d. 1741) udgik fra en af Venedigs fornemste Patricierfamilier og opvoksede under Forhold, der paa alle Maader begunstigede Udviklingen af hans Talent. Francesco Gasparini og Antonio Lotti vare hans Lærere; Hasse, Porpora, Jomelli, Traetta og Violinheroen Tartini vare for en Tid Stamgæster i hans Faders Hus; han hørte altsaa til de faa af Lykken begunstigede Musikbegavelser, der lige fra først af hensættes i den Atmosfære, i hvilken de af Naturen hører hjemme. Kun et stod ham hindrende i Vejen, og det var hans adelige Oprindelse. Den forskyldte han, at han trods sit Talent sjældent med fuldt Alvor kunde fordybe sig i sin Opgave. Allerede en og tyve Aar gammel traadte han i Statens Tjeneste, var først Medlem af „de Fyrretyves Raad", siden Proveditor i Pola og sluttelig Skatmester i Brescia. Hans diplomatiske Virksomhed tillod ham altsaa i hans modne Alder kun at drive Musikken som en Adspredelse, og dette er utvivlsomt Grunden til, at Kunst og Dilettantisme i hans Musik ofte grænse saa paafaldende nær op til hinanden. Intet Sted er dette saa føleligt som netop i hans omtalte Hovedværk „Estro poetico armonico".

Marcello tilstræbte ved Kompositionen af sine *Davidssalmer* først og fremmest klassisk antik Simpelhed. Han slog derfor i dette Værk en Streg over alle Bravurpassager og undgik saa vidt som muligt enhver meningsløs Gentagelse af Tekstordene. For at give sin Musik et antikt Stempel, indlagde han i sine Salmer ogsaa Brudstykker af den spanske og tyske Synagogesang. Konsekvent findes den antikke Simpelhed dog ikke gennemført. Ikke alene ere mange af Melodierne holdte i fuldkommen operamæssig Stil, men der findes i de flerstemmige Korsange ogsaa Modulationer, der ligefrem overraske ved deres „moderne" Dristighed. Som Musik betragtet ere Salmerne delvis af betydeligt Værd, sete fra et arkæologisk Synspunkt fortjene de derimod paa ingen Maade de Lovprisninger, der i sin Tid blev dem til Del.

Marcello har foruden Salmerne komponeret en Mængde anden, højst forskelligartet Musik: Kantater, Canzoner, Arier for to og fire Stemmer, Sonater for Klavér og andre Instrumenter o. s. v. De enkelte Operaer, han skrev, havde ikke stort Værd. Derimod interesserer han i høj Grad i sin Egenskab af musikalsk-kritisk Skribent. I sin „Teatro alla modo" dadler han med et bidende Vid Forholdene ved Datidens italienske Opera og aabenbarer sig derved som en Satiriker, der kan tage det op med Tyskernes Mattheson.

„Naar to Personer i Operaen erklære hinanden deres Kærlighed eller stifte en Sammensværgelse“, skriver Marcello, „bør de kun gøre dette i Overværelse af et tilstrækkeligt Antal Korister og Statister.“ — „Faderens eller Tyrannens Rolle maa, for saa vidt som det er Hovedrollen, altid tilfalde Sopranisten (Kastraten); for Tenoren og Bassen reserveres Soldaternes Befalingsmænd, Kongernes Fortrolige, Hyrderne, Sendebudene etc.“ — „Den moderne „Maestro di musica“ maa fuldstændig ignorere Digtningen og Tekstindholdet — Han maa byde Teaterdirektøren sin Tjeneste imod et yderst ringe Honorar, da han maa betænke de Tusinder af Scudi, som prætenderes af de første Sangere og af Primadonnaerne. Det er slet ikke nødvendigt, at Sangeren har lært at læse eller skrive, at han udtaler Vokaler og Konsonanter rigtigt, eller at han forstaar Teksten; men han maa være i Stand til at vende behørig op og ned paa Ord, Stavelser og Bogstaver for at skaffe Lejlighed til smagfulde Passager, Triller, Appogiaturer og endeløse Kadencer. Paa Scenen maa han altid sørge for at synge med halv tillukket Mund og gennem Tænderne, han skal kort sagt gøre sit, for at man ikke skal kunne forstaa et levende Ord af Teksten“ etc.

Med Rom og Venedig kappedes endelig endnu *Bologna* om at holde den gamle Skoles Traditioner i Ære. Ligesom Pitoni i Rom og Legrenzi i Venedig stod her Giovanni Paolo Colonna (f. 1640, d. 1715) i Spidsen for en Komponistskole, der blandt sine Medlemmer talte ikke faa Komponister af Betydning, iblandt dem hin Giovanni Buononcini, der i London blev Händel's Rival og kom til at spille en saa skæbnesvanger Rolle i hans Livshistorie [1]).

Elev af Colonna var ogsaa Giovanni Carlo Maria Clari, der især udmærkede sig som lødig Kammerkomponist, endvidere Antonio Perti, Giovanni Antonio Ricieri m. fl.

Gode italienske Komponister dukker samtidig op i *Florens* og *Palermo*, som f. Eks. Francesco Conti, særlig bekendt som komisk Operakomponist og fortrinlig Teorbespiller, og Emmanuele d'Astorga, der udmærker sig som Komponist af et melodiskønt Stabat mater og for øvrigt har gjort sig interessant ved sin tragiske Livshistorie.

Allerede som ganske ung blev Astorga bekendt med Livets Alvor. Faderen var Adelsmand og en af Hovedmændene for en patriotisk Opstand paa Sicilien. Den spanske Regering, som da havde Magten paa Øen, dømte ham fra Livet, og hans Hustru og Søn bleve med Vold tvungne til at overvære Henrettelsen. Hustruens Hjerte brast af Sorg, og Sønnen hensank efter denne dobbelte Sorg i saa dyb en Melankoli, at man befrygtede Tabet af hans Forstand. For at bringe ham til Kræfter, sendte man ham til Klosteret Astorga i Spanien, og det var

[1]) Nærmere om ham i 18de Kap.

efter sigende der, at han skrev sine første Kompositioner. Da han efter en Del Aars Forløb blev træt af Klosterlivet, opnaaede han ved fornemme Venners Indflydelse Tilladelse til at kalde sig Baron d'Astorga [1]) og traadte derpaa som Musiker i Tjeneste hos Hertugen af Parma. En ulykkelig Tilbøjelighed for Hertugens Datter forjagede ham imidlertid snart fra Parma til Wien, hvor han blev Musiker hos Kejser Leopold I og hurtigt vandt et anset Navn. Da Kejseren døde, gik Astorga paa Rejse og opgav fremtidig enhver fast Ansættelse. 1736 forsvinder han i et Kloster i Bøhmen. Hverken hans Dødsaar eller senere Skæbne er bekendt. Heller ikke af hans Musik kender man stort andet end det omtalte Stabat mater, hvis elegiske Karakter fuldkommen stemmer overéns med de kendte Hovedtræk af hans Livshistorie. At han var en i sin Tid ualmindelig skattet Komponist ses af Samtidens énstemmige Omtale af ham som en af de Tiders aller betydeligste Tonekunstnere, især i Kantatestilen.

Den neapolitanske Skole havde imidlertid vundet en mere og mere fast Position. Den var bleven en Art Operahøjskole, til hvilken alle Talenter søgte hen, fremmede saavel som indenlandske. Hvert Aar drog der fra Neapel Skarer af unge Operakomponister og Sangere ud til Evropas Hoffer og Hovedstæder. Den neapolitanske Musik blev snart alle Landes Ejendom og kom inden føje Tid til at indtage en ganske lignende Magtstilling, som i sin Tid den nederlandske.

Det, som fremfor alt banede denne Musik Vej, var dens naturlige Melodik. Den neapolitanske Musik var i Bund og Grund populær, den kunde forstaas og opfattes af hver Mand. Og ikke desto mindre var der noget misligt ved den Retning, den tog. Den forledte uvilkaarligt Musikerne til Ligegyldighed over for det dybere gaaende Musikstudium. Til at skrive kønne Melodier fordredes der ganske vist Talent, men ikke stor Lærdom. Paa Melodiens harmoniske Underbygning anvendte den yngre Neapolitaner kun ringe Flid. De kontrapunktiske Studier forekom ham derfor at være temmelig unødvendige; der eksisterede for den unge Neapolitaner egentlig kun ét Maal, og det var at skrive Melodier, der klædte Sangstemmen og gjorde Lykke hos Publikum. Det blev Sangerens og Komponistens fornemste Opgave at behage dette Publikum for herigennem hurtigt at indvinde sig et Navn og tjene en Formue.

[1]) Astorga's sande Navn kendes ikke. Da Faderen blev henrettet, blev med det samme hans Adelsvaaben sønderbrudt, og det blev Familien forbudt at bære sit Adelsnavn.

Den neapolitanske Musik nærmer sig en Forfaldsperiode. Fra at have været en vægtig Kunst synker den, trods sin indsmigrende Ynde, gradevis ned til at blive tom og overfladisk.

Allerede Leonardo Vinci (Elev af Greco, født 1690 i Strongoli i Calabrien, død 1731 i Neapel) forener den yngre neapolitanske Skoles Lyder med dens Dyder. Begavet med en ualmindelig Evne til at opfinde kønne Melodier erhvervede han sig hurtigt en sjælden Popularitet. Hans Operaer gjorde Furore overalt, og han sattes af sine samtidige jævnsides med den neapolitanske Musiks Stamfader, med den store Alessandro Scarlatti. Dommen over Leonardo Vinci skulde dog hurtigt modificeres. Kun faa Aar efter hans Død læser man i Scheibe's „Critischer Musikus": „En Italiener gentager Ordene „Io voglio" adskillige Gange og afbryder vel ogsaa Sangen med Pavser, før man endnu ved, at han vil — elske. Han lader sin Helt utallige Gange synge „alla, alla", og man faar først efter et Kvarters Forløb at vide, at han vil sige „alla vendetta". Leonardo Vinci, en af de berømteste italienske Komponister, har meget ofte skejet ud paa denne Maade. Det er Skade, at denne Mand, som har saa mange fortrinlige Tanker og Indfald, ikke i alle sine Værker har taget Fornuften til Hjælp." Endnu strengere lyder Quanz's Dom over Leonardo Vinci i „Versuch einer Anweisung die Flöte travasière zu spielen" etc. 1752: „Kun synes det at mangle ham (L. Vinci) paa Lyst og Taalmodighed til den omhyggelige Udbedring af sine Tanker", en, som man skulde synes, temmelig væsentlig Mangel hos en Mester med Leonardo Vinci's Berømmelse.



Fig. 100. G. B. Pergolese.

Sin Tids Yndling var ogsaa Giovanni Battista Pergolese (født i Jesi ved Ancona i Aaret 1710).

Pergolese blev uddannet i Neapel af Domenico de Matteis, Gaetano Greco, Francesco Durante og Francesco Feo.

Skønt hans Kunstnerbane alt i alt omfatter fem Aar, hører han dog ved sine to Hovedværker „La serva padrone" og „Stabat mater" til Spidserne i den yngre neapolitanske Komponistskole. Det lille Intermezzo „La serva padrone" er et Mesterværk i den *komiske Operagenre*, der kort før denne Tid var bleven kreeret af

Arie af „La serva Padrone".

Allegro. (Brudstykke.) Pergolese.

Piano.

p *cresc.*

f

Uberto.

Son im-bro-glia - to io

p

già, son im-bro-glia - to io già, son im-bro-glia - to io

già. Ho un cer - to che nel co - re che dir per me non

sò, non sò; s'è A - mo - re, s'è A - mo - re,

o s'è pie - - tà pie - tà. Sent'

un, che poi mi di - ce, mi di - ce,

V. S.

mi di - ce, U - ber - - - - - - to,

f

pen - - - - - sa a te!

sf

pen - - - - - sa a te!

f

Ho un cer - to che nel co - re, che etc.

p

etc.

etc.

Nicolo Logroscino og efter Pergolese skulde udvikles videre af *Nicolo Piccini.* Fétis betegner med fuld Ret Pergolese's Værk som „un Chef d'oeuvre de mélodie spirituelle, d'élégance et de vérité dramatique"; der hviler en saadan Friskhed og Naturlighed over det lille Stykke, at man øjeblikkelig har Indtrykket af, at det er opstaaet uden Spekulation som en umiddelbar helstøbt Skabning af Geniet. Det naturlige, slagfærdige Replikskifte, den ypperlige Karakterisering af de optrædende Personer, alt vidner om, at Pergolese netop her er inde paa den Genre, der ligger hans Naturel nærmest [1]). (Se Musikbilag).

Lige saa frisk og livskraftig som Pergolese forekommer Nutiden i sin „Serva padrone", lige saa sygeligt, sentimentalt et Indtryk gør han i sit verdensberømte „Stabat mater". Man faar i dette Værk en Ide om den italienske Kirkemusiks Karakter i forrige Aarhundrede. Den italienske Operas kraftesløse Sentimentalitet har nu omsider skaffet sig Vej ind i Kirken, den ældre ophøjede Kirkestil er ved at forsvinde. Kun Indledningskoret minder endnu fjernt om de Tider, da Alvor og kirkelig Værdighed vare de ledende Faktorer i den kirkelige Musik. Kun et kan man ikke frakende dette „Stabat mater", og det er Klangskønhed og en uendelig Melodifylde. Pergolese viser sig her som en Mester over alle Mestre i den Kunst at opfinde velklingende Melodier. Det er derfor ganske naturligt, at hans ensidige melodielskende Samtid satte hans „Stabat mater" endnu højere end „Serva Padrone", der dog i og for sig har dybere Værd.

Den Sentimentalitet, som præger Pergolese's „Stabat mater", er af mange bleven forklaret som en naturlig Følge af den Sygelighedstilstand, hvori Pergolese befandt sig, da han forfattede dette Værk. Han havde i Aaret 1735 oplevet den Tort, at hans Opera „Olympiade" i Rom var falden igennem over for et langt svagere Værk af Duni, og det er ikke usandsynligt, at denne Skuffelse kan have bidraget til at fremskynde den Lungesygdom, der allerede to Aar senere gjorde Ende paa hans Liv. Han døde faa Dage efter, at han havde tilendebragt sit „Stabat mater", den 16de Marts 1736 i en Alder af kun 26 Aar.

Pergolese var ikke saa snart død, før Italienernes Interesse blev beslaglagt af en ny Musikhero; den Forgudelse, der var bleven Pergolese til Del, overførtes ved hans Død umiddelbart paa hans yngre samtidige: Nicolo Jomelli.

[1]) Et lille Mesterværk i den komiske Genre efterlod Pergolese ogsaa i Intermezzoet „Il Maestro di Musica".

Nicolo Jomelli var født i Aversa i Kongeriget Neapel i Aaret 1714. Efter i sin Fødeby at have gjort sig bekendt med Musikkens Begyndelsesgrunde kom han 16 Aar gammel til Neapel, paa hvis Konservatorier han fik Lejlighed til at studere hos Durante, Prota, Mancini og Feo; ogsaa Leo skal have interesseret sig for ham og undervist ham i den dramatiske og kirkelige Stil. Allerede hans første Operaer gjorde Lykke og skaffede 1740 Jomelli Engagement til Rom. Med Operaerne „Il Ricimiero" og „Astianatte" vandt han dér hurtig stor Popularitet, men det synes dog foreløbig mere at have været den store Mængde end Kenderne, han havde paa sin Side. I Allg. musik. Zeit. II, S. 430 hedder det i det mindste ved denne Tid endnu: „Hans Partiturer vrimlede af Fejl, som selv en Begynder vilde kunne undgaa, men hans henrivende, smæltende, guddommelige Sang bedrog ved Udførelsen selv den mest øvede Tilhørers Øre. I vanskelige Tilfælde hentede han ofte Raad hos andre, men altid kun hos Folk af sin egen Nation, fordi han ikke vilde lade sig sige af nogen Tysker, eller frygtede for disse. Ved sine fortryllende, øredaarende Melodigange vandt han især Venner blandt Operasangerne og Kastraterne, for hvilke han vidste at indrette sine Arbejder saa fordelagtigt, at de ogsaa kunde glimre i de ubetydeligste Arier og Recitativer" etc. Blandt Jomelli's Raadgivere nævnes mærkværdigt nok den store Musiklærde Padre Martini i Bologna, der i sin Tid ansaas for et Faktotum i alle Spørgsmaal, som vedrørte den saakaldte lærde Kunst. Man har endogsaa villet paastaa, at Jomelli fra Rom har gjort en Afstikker til Bologna alene for at studere Kontrapunkt hos Martini. Men Burney, der anses for en paalidelig Meddeler, begrunder simpelt hen Jomelli's Besøg i Bologna paa et Operaengagement; de omtalte Studier hos Martini reduceres af ham til en enkelt Visit, som Jomelli ved denne Lejlighed aflagde den berømte Lærde, og under hvilken han forelagde Martini nogle mindre kontrapunktiske Forsøg.

En haard Modstander fandt Jomelli i Rom i den begavede portugisiske Komponist Terradella[1]. Denne var hans Overmand baade som Dramatiker og som lærd Musiker og vandt ved Karnevalet 1747 som Operakomponist en afgjort Sejr over den før af alle fejrede Mester. Det fortælles, at Terradella's Tilhængere, for at haane Jomelli, i denne Anledning lod præge en Mønt, paa hvilken man saa ham trække Terradella i Triumf gennem Gaderne. Morgenen derefter fandt man Terradella's blodige gennemborede Lig svømmende paa Tiberen. Hvem der har fuldbyrdet Mordet, er aldrig blevet konstateret, men at Jomelli var sagesløs, fremgaar af den Omstændighed, at han endnu indtil 1754 rolig forblev i Rom, hvor han virkede som Vicekapelmester ved Peterskirken, æret og agtet af alle, som kendte ham.

I det nævnte Aar blev Jomelli Kapelmester og Hofkomponist hos Hertug Carl af Würtemberg, i hvilken Egenskab han aabenbarede saa fremragende Dirigentevner, at Stuttgarter-Kapellet under hans Ledelse opnaaede Verdensberømmelse. Særlig skal det würtembergske Kapel have udmærket sig ved sin mesterlige Udførelse af crescendo og diminuendo, Nyancer, som Jomelli skal have været en af de første til at indføre.

De femten Aar, Jomelli tilbragte i Tyskland, medførte et totalt Omslag i hans Skrivemaade. Hans Kompositioner faa fra nu af et rigere Indhold og ere omhyggeligere gennemarbejdede, men med det samme holder han ogsaa op med at være Publikums Yndling. Da han i Aaret 1769 tog Orlov for omsider

[1]) Ofte findes han ogsaa benævnet Terradeglias.

igen at tage hjem til Neapel, led han den Skuffelse, at hans Landsmænd alle som en vendte ham Ryggen. Hans Operaer modtoges i Italien fra nu af med Kulde. Man formoder, at det var Sorgen herover, som medførte et Slagtilfælde, der allerede samme Aar gjorde Ende paa hans Liv. Et Minde fra Jomelli's sidste Periode er hans berømte *Miserere* for to Sopraner, med Ledsagelse af Strygekvartet, et Arbejde, der i musikalsk Værd omtrent staar lige med Pergolese's „Stabat mater“ og altsaa dog maa henregnes til denne Tids bedre Kirkemusik.

Til de betydeligste neapolitanske Komponister hører Nicolo Piccini, Gluck's berømte Antagonist i Paris.

Piccini var født i Bari i Syditalien i Aaret 1728 og blev af sin Fader, som var Musiker, oprindelig udset til at blive Præst. Det viste sig imidlertid snart, at Drengen sad inde med et ikke ringe Musiktalent. Uden at have lært noget, gengav han paa Klaveret al den Musik, han hørte; Enden paa det blev da ogsaa, at Faderen tog anden Bestemmelse og tillod ham at følge sin Tilbøjelighed. Han blev sendt til Neapel, hvor han anbragtes i Konservatoriet San Onofrio, der netop ved denne Tid forestodes af Leonardo Leo. Ved sin ualmindelige Begavelse var Piccini saa heldig at tilvende sig den store Mesters særlige Interesse, saa han fra en af de ringere Lærere hurtigt rykkede op til at blive Elev hos Leo selv. Ved Leo's Død blev Francesco Durante hans Lærer. 1754 forlod Piccini Konservatoriet, og kort efter debuterede han med en komisk Opera „Le donne dispettose“. Denne Debut var i flere Henseender et Vovestykke. Den komiske Operas Skaber, *Logroscino*, havde i Italien endnu eneste Prioritet paa denne Genre; der fandtes derfor i Neapel ikke en Teaterdirektør, der havde Mod til at byde den offentlige Mening Trods ved at fremføre en komisk Opera af en anden, tilmed ganske ung og endnu fuldkommen ukendt Musiker. Men Piccini havde Venner, og de hjalp ham. Prinsen af Vintemille bød Direktøren for Teatro Fiorentini 2000 Livres for det Tilfælde, at Operaen skulde gore Fiasco; Vovestykket blev gjort, og Resultatet blev en glimrende Succes. Operaen modtoges med Jubel, og Piccini blev med det samme Dagens Helt. To andre komiske Operaer „Le Gelosie“ og „Il Curioso del suo proprio danno“ befæstede Aaret efter end yderligere Piccini's Ry som komisk Operakomponist. Til klassisk Haandhæver af denne Genre, til Buffo-Operaens saakaldte anden Skaber svang Piccini sig endelig op med sin „Cecchina“, ogsaa kaldet „Buona figliuola“, opført i Rom


Fig. 101. Nicolo Piccini.

1760. Med denne Opera vandt Piccini Verdensberømmelse. I Rom hørte man i Tredserne i forrige Aarhundrede ikke andet end „Cecchina". De store og de smaa Teatre, ja selv de omrejsende Trupper bemægtigede sig Operaen i et Nu. Alt var i Rom „à la Cecchina": Værtshuse, Villaer og Klæder. I det Fyrværkeri, der afbrændtes paa St. Peters Dag, fremstilledes i flere Aar regelmæssigt Scener af „Cecchina", mens Musikken spillede Ouverturen [1]).

„Cecchina" har ogsaa historisk Interesse, for saa vidt som der i den endelig gøres Brug af en *friere Arieform* og af en udviklet *Finale*. Da-Capoformen (s. ovf.) findes her for første Gang siden Scarlatti's Dage overalt, i Arier og Duetter, erstattet af Rondoformen, i hvilken Hovedmotivet flere Gange vender tilbage, mens de forbindende Mellemsatser ere behandlede frit. Samtidig udvides Finalen, der før kun havde været bygget op over ét Hovedmotiv og bestaaet af en eneste Sats, til en større Scene, sammensat af flere Sætninger og med hyppigt skiftende Taktbevægelse.

Piccini holdt sig ikke til den komiske Genre alene; ogsaa i Retning af den alvorlige Opera udviklede han en betydelig Virksomhed, ja hans alvorlige Operaer udgøre endog Flertallet af hans dramatiske Værker. I musikhistorisk Henseende have de kun Interesse for saa vidt, som de ere en Del rigere instrumenterede end de fleste andre Operaer fra samme Tid.

Efter Cecchina-Opførelsen slog Piccini sig for en længere Aarrække ned i Rom, hvor han en Tid lang var Genstand for alles Hyldest; men saa vendte Bladet sig. Ligesom Jomelli, saaledes skulde ogsaa Piccini faa Lejlighed til at føle det italienske Publikums Luner. 1773 udkaarede Romerne en ny Yndling i Neapolitaneren Pasquale Anfossi, og hermed var det ude med Piccini's Triumfer. En af hans Operaer blev udpeben, og han forlod krænket Rom for at vende hjem til Neapel, hvor man endnu var ham tro og straks modtog to ny Operaer med en Begejstring, der næsten mindede om Cecchinadagene. Der ventede dog Piccini Kampe af en langt haardere Art end dem, han havde oplevet i Rom. Han blev 1776 kaldet til Paris for at støtte det italienske Parti, som der havde dannet sig imod Gluck. De bevægede Aar, som nu fulgte, ville blive omtalte siden; Kampen mellem Gluck's og Piccini's Tilhængere danner et Hovedblad i Gluck's Historie og skal derfor ikke foregribes her. Piccini døde i Paris i Aaret 1800 og ligger begravet i Passy.

Til de fremragende Komponistbegavelser i den yngre neapolitanske Skole hører ogsaa Antonio Maria Gasparo Sacchini (født 1735), der samtidig med Piccini modtog sin Uddannelse hos Durante, og ligesom Anfossi en Tid lang i Rom truede med at fortrænge Piccini fra sin Æresplads hos det italienske Publikum.

Efter et omflakkende Liv endte Sacchini ligesom Piccini i Paris, hvor han blev Gluck's Beundrer, og ved hans Bortgang optraadte som Mægler mellem den Gluck'ske og den italienske Operaretning.

Sacchini's Operaer udmærker sig ikke alene ved en sjælden smuk Melodi, men ogsaa ved en vis storslaaet, tragisk Patos, som

[1]) Gustave Desnoiresterres: „Gluck et Piccini". Paris 1872.

ellers ikke er Neapolitanernes Særkende. Ydermere lægger han en sjælden Smag for Dagen i sin *Orkesterledsagelse*, hvad der vel for en Del skyldes den Omstændighed, at han selv var en fremragende Violinspiller, der vidste, hvorledes han skulde skrive fordelagtigt for Instrumenterne. Hans Hovedværk „Oedipus paa Kolonos" kom først til Opførelse efter hans Død, som indtraf i Paris i Aaret 1786.

Til den ny Gluck'ske Retning hælder ogsaa Neapolitaneren Tomaso Traetta, der, efter først at have gjort sig bekendt i Italien, blev kaldt til Wien og omsider fandt sin Hovedvirkeplads i St. Petersborg.

Som typiske Eksempler paa neapolitanske Operakomponister fra den efter-Scarlatti'ske Periode skulle sluttelig endnu nævnes Giovanni Paisiello, Nicolo Antonio Zingarelli og Domenico Cimarosa.

Giovanni Paisiello's Biografi begynder omtrent enslydende med Jomelli's og Piccini's. Som Dreng studerede han ved Konservatorierne i Neapel hos Durante o. fl. Et lille komisk Intermezzo, som han ved sin Afgang fra San Onofrio fik opført paa Konservatoriets lille Teater, aabnede ham først Vejen til Bologna's Operascene. Med de komiske Operaer „La Pupilla" og „Il Mondo a rovescio" bragtes hans Navn dog hurtigt videre, ud over hele Italien. Fra Modena, fra Parma, fra Venedig og Rom indløb der snart en næsten overvældende Mængde af Operabestillinger, og længe varede det ikke, før Paisiello sammen med Piccini havde Hævd som en af Italiens Stormestre. Ogsaa i Udlandet blev man opmærksom paa den ny opdukkende Stjerne. I Aaret 1776 indbødes Paisiello paa én Gang baade til Wien, London og St Petersborg. Han valgte at tage til den russiske Hovedstad, hvor han blev i otte Aar og bl. a. skrev et af sine Hovedværker, „Barberen i Sevilla", over den samme Tekst, som siden blev benyttet af Rossini. Siden vendte han over Warschau og Wien hjem til Neapel. I Wien skrev han paa Opfordring af Kejser Josef den 2den sit Hovedværk „Il re Teodore". I Neapel blev han ved sin Tilbagekomst udnævnt til kongelig Kapelmester og beholdt denne Stilling, indtil Neapel i Aaret 1799 blev erklæret for Republik. 1802 kaldte Napoleon Paisiello til Paris for at faa ham til at organisere og lede sit Kapel. Paisiello's Ophold her strakte sig dog ikke ud over to Aar. Den gode Modtagelse, han fik hos Napoleon, skaffede ham nemlig paa Forhaand Uvenner mellem Landets egne Kunstnere, der følte sig uretfærdigt tilsidesatte over for den fremmede, hvem de derfor paa alle Maader søgte at modarbejde. Hurtigt vendte han derfor igen hjem til Neapel, hvor man straks tilbagegav ham hans tidligere Stilling, og hvor han siden under Bonaparternes Dynasti blev Hoffets Yndling og som saadan blev overøst med Æresbevisninger. Han blev Ridder af Æreslegionen, Medlem af det nyoprettede, neapolitanske Akademi for Kunst og Videnskab, Direktør for det ny Musikakademi, der, indrettet efter fransk Mønster, nu traadte i Steden for de gamle neapolitanske Konservatorier, endelig ogsaa Medlem af Institut de France.

Tidens urolige politiske Forhold og Paisiello's Hengivenhed for Huset Bonaparte skulde imidlertid hurtigt igen gøre Ende paa al denne Herlighed. Da Bourbonérne fik Magten, mistede Paisiello med det samme de fleste af sine Embeder. En dyb Krænkelse led han inden sin Død (1816) som Kunstner, ved at se sig forladt af sine tidligere Beundrere. der alle som en vendte sig fra ham til den unge Rossini, for hvis rigere musikalske Udtryksmaade han selv manglede al Forstaaelse.

Paisiello havde ligesom de fleste af hans samtidige Landsmænd sin Styrke i den *komiske Opera*. Hans Musik tiltaler ved stor Ynde og Naturlighed, men den er ligesom Størsteparten af den neapolitanske Musik alt andet end dybtgaaende. Træffende karakteriseres den i et Svar, Cherubini en Gang gav Napoleon, der, som før omtalt, var Paisiello's store Beundrer. Da Napoleon nemlig en Dag til Cherubini ytrede, at hans (Cherubini's) Musik forekom ham altfor vanskelig, svarede denne: „Jeg forstaar Eder, Sire, I bryder Eder kun om den Slags Musik, som ikke hindrer Eder i at tænke paa Statsaffærerne."

Denne indirekte Dom over Kejserens Yndling rammer for øvrigt ogsaa Zingarelli, der kappedes med Paisiello om Kejserens Gunst og trods sit ringere Talent i sin Kompositionsmaade havde grumme meget tilfælles med denne sin Landsmand.

Over for Rossini indtog Zingarelli samme afvisende Holdning som Paisiello. I et Brev, han 1822 skriver til Kandler, findes følgende alt andet end Rossinivenlige Udtalelse: „Hvorfor vil De lade Dem forurolige af Sig. Carpani's Lovtaler over Sig. Rossini's Musik? Han har vist sig at være ukyndig i Kunsten og savner Smag; fremfor alt burde han (Carpani) som Digter ikke have rost Rossini, da dennes Musik støder an mod al sund Menneskeforstand. Kunde Carpani's Lovtaler gøre Rossini til en stor Komponist, maatte vi glæde os over det; men han vil uheldigvis til alle Tider blive sig selv lig for fremtidig altid kun at skrive slettere og slettere"; sluttelig minder Zingarelli Kandler om Boileau's berømte Vers: at den dumme altid finder en endnu dummere, som vil rose ham. Zingarelli havde, skulde man synes, mindre end nogen anden Ret til at udslynge saa haard en Dom imod sin højt begavede Kollega. Han var endnu mindre lødig end Paisiello og hører absolut til Undermaalerne i den yngre neapolitanske Skole. I Musikhistorien mindes han nærmest kun, fordi han nød den Lykke at være saa højt anskrevet hos den store Napoleon.

Baade Paisiello og Zingarelli overstraales som Komponister i den komiske Genre af Domenico Cimarosa.

Cimarosa var født i Aversa ved Neapel i Aaret 1755 og døde i Venedig i Aaret 1801. Efter at være bleven uddannet ved Konservatoriet S. Loreto i Neapel, hvor bl. a. Sacchini var hans Lærer, debuterede han i en meget ung Alder med den komiske Opera „Le stravaganze del conte" og foretog derefter,

ligesom Paisiello, et formeligt Triumftog gennem alle Italiens Byer; siden ogsaa til St. Petersborg og Wien. Hans Hovedværk er den af italiensk Humor sprudlende „Matrimonio segreto" („det hemmelighedsfulde Ægteskab"), som blev skreven for Wien i Aaret 1792 og er det eneste af den neapolitanske Skoles Arbejder, der til Dato har formaaet at holde Stand ved Siden af de Mozart'ske Operaer. Ligesom Paisiello blev ogsaa Cimarosa ved egen Uforsigtighed draget ind i Tidens politiske Forviklinger. Under Borgerkrigen i Neapel optraadte han som ivrig Revolutionsmand; han blev fængslet og led i Fængselet en saa slet Behandling, at hans Helbred blev haardt medtaget. Det italienske Publikums Vrede over Regeringens Adfærd imod Cimarosa var saa stor, at man ved hans Død, der indtraf i Venedig kort Tid efter hans Frigivelse, uden videre beskyldte Dronningen for at have taget ham af Dage ved Gift. Man lod sig ikke stille til Ro, før Cimarosa's Læge offentlig havde erklæret Dødsaarsagen for Kræft i Underlivet.

Den neapolitanske Skole opviser foruden de nævnte endnu en lang Række talentfulde Komponister, af hvilke her kun nogle af de vigtigste kortelig skulle anføres:

Francesco di Majo udmærkede sig ligesom Sacchini og Traetta ved en for en neapolitansk Komponist ualmindelig Sans for dramatisk Virkning. Pietro Guglielmo stred som usædvanlig frugtbar Operakomponist en Tid lang med Paisiello og Cimarosa om Publikums Gunst. Pasquale Anfossi er allerede omtalt som Piccini's Rival i Rom. Andre begavede Neapolitanere fra denne Periode ere Carlo Contumacci, Gennaro Manna, Alessandro Speranza Fedele Fenaroli, Valentino Fioravanti m. fl.

Den neapolitanske Skole havde, som allerede oftere berørt, sit Særpræg i en til Ensidighed grænsende Udvikling af Operaens melodiske Element. Operaen fjerner sig hos Neapolitaneren mere og mere fra sin oprindelige Bestemmelse at skulle være „et Musikdrama". Handlingen benyttes nærmest kun som en nødvendig Ramme omkring *Arierne.* I Steden for Tekstbøger indføres Ariebøger; hver Opera indeholder mellem 30 og 40 Arier; Tekstbogen til en af Händel's Ungdomsoperaer, „Nero", opviser endogsaa 75. Hovedinteressen samler sig om Arierne, med andre Ord om Sangerne, der med deres Triller og Løb i den Grad forbløffer Tilhørerne, at disse herover bringes til at ignorere Recitativerne, der føje Arierne sammen og give det hele Mening.

„I Logerne, i Parterret blev der passiaret og spøget, drukket og spist Slikkerier, eller Logens Forhæng blev trukken for, mens man bagved indtog et fint Mellemmaaltid, spillede, elskede — hvem kunde vel ogsaa holde Opmærksomheden vedlige i tre Timer og tre Akter! Men nu kom Øjeblikket, da en Hovedperson skulde træde frem med en Yndlingsarie; Forhængene brusede til

Side, alt blev stille, opmærksomt: Begejstringen brusede fanatisk op med sydlandsk Glød, — og den forrige Leg begyndte igen"[1]).

Arierne, som ved Scarlatti's og Keiser's Tid vare smaa og kortfattede, vare lidt efter lidt blevne mere omfangsrige. Især Da-Capodelen, hvis Udstyrelse med Triller og Løb i Regelen alene overlodes til Sangeren, havde nu ofte en Bredde, som i høj Grad hæmmede Handlingens raske Fremadskriden. „Jo mere Sangen fik Overhaand", skriver Dommer[2]), „jo mere sank Personerne ned til kun at være Stemmer; idealt Indhold, sande Følelser, sund Fornuft, rigtig Karakterudvikling, dramatisk Interesse regnedes for intet; Solosangens og Kastraternes Indflydelse blev almægtig og betingede forud Teksternes Anlæg. Arien, i hvilken man fortrinsvis kunde glæde sig over Sangkunsten, trængte alt andet i Baggrunden; Ensemblenumrene vare ikke hyppige, og Koret spillede slet ingen eller dog kun en ganske underordnet Birolle." Det var den overhaandtagende Sangvirtuositet, som trak Operaen ned. Sangvirtuosen viste Vejen, og Publikum fulgte villigt med. Komponist og Digter nødtes til at følge Trop, og saaledes blev den italienske Opera seria til det, den var: en Buket af duftende og prangende Melodier af den Art, som glæde i Dag, men visne i Morgen, en Kunstart af rent overfladisk Værd; ingen af disse senere neapolitanske Operaer have opnaaet det klassiske Udødelighedsstempel som f. Eks. Gluck's og Mozart's Værker.

De Tekstdigtere, som i denne Tid besade den største Anseelse, vare Apostolo Zeno og Pietro Metastasio; begge vare ansatte i Wien som kejserlige Hofpoeter. Især Metastasio var en uhyre søgt Digter og skrev Teksterne til største Delen af denne Tids Operaer. Han havde ingen rig Fantasi og var heller ikke betydelig som Dramatiker, men hans Poesi var besjælet af en musikalsk Velklang, som gjorde den ypperlig egnet til musikalsk Behandling. Selve Indholdet bevarer derimod hos Metastasio endnu ganske samme Karakter, som det havde i det 17de Aarhundrede. Foruden de antikke Sujetter træffes ganske vist nu ogsaa historiske, men Operaens Grundlag er nu som før Kærlighedsintrigen: de antikke Helte, de romerske Kejsere, Hyrder og Hyrdinder, alle lide de under en og samme Kval — Kærligheden. Saavel Myten som den historiske Begivenhed udbroderes til en Elskovsroman; den oprindelige Pointe kvæles i et umotiveret, af Digteren frit improviseret Spind af Intriger, som medfører et Utal af Bipersoner og tidt gør det vanskeligt at fastholde Handlingens Traad.

[1]) Marx: „Gluck u. die Oper" efter Heinse: „Hildegard v. Hohenthal".
[2]) Handbuch der Musikgeschichte.

Lige saa meget som der fra en Dramatikers Synspunkt kan være at udsætte paa Neapolitanernes Opfattelsesmaade af den alvorlige Opera, den saakaldte Opera seria, lige saa fængende virker hans Talent, naar han kommer ind paa den muntre Buffooperas Felt. Først her fatter man Omfanget af det Talent, der ligger gemt bag den neapolitanske Opera serias stivnede Formler. Ligesom i sin Tid Madrigalen og Villanellen som friske Skud spirede frem af den tørre nederlandske Kontrapunktik, saaledes spirede den ungdomsfriske Opera buffo umiddelbart frem af den kraft- og saftløse Opera seria. Alessandro Scarlatti viste allerede Vejen ved hist og her at indblande komiske Scener i sin alvorlige Opera; men det uheldige i denne Ordning viste sig snart. Man fandt derfor paa at flytte de komiske Scener over i Mellemakterne som selvstændige *Intermezzoer*. Pergolese's „Serva padrone" danner en typisk Prøve paa denne Genre, der med Nicolo Logroscino udvikles videre til den selvstændige og mere omfangsrige *Opera buffo.* I Løbet af ganske kort Tid svinger denne Operagenre sig op til at blive Opera seria en farlig Rival. I Tiden fra 1778 til 1790 opførtes paa Scala-Teateret i Milano kun endnu tyve alvorlige Operaer imod halvtredsindstyve komiske; samtidig er den alvorlige italienske Opera i Wien allerede fuldkommen lagt til Side for den komiske.

Efter Logroscino og Pergolese optages den komiske Opera først af den aandrige og som Komiker næsten geniale Venetianer: Baldassare Galuppi[1]) og af hans samtidige Francesco Conti i Florens. Til fuld Modenhed naar Genren herefter med de ovenfor omtalte Neapolitanere: Nicolo Piccini, Giovanni Paisiello og Domenico Cimarosa; sluttelig kulminerer den med Rossini og Mozart, der henholdsvis i „Barberen af Sevilla" og i „Figaros Bryllup" have bragt Buffooperaen til sin Fuldendelse.

[1]) Galuppi (f. 1701, d. 1785) var, som før sagt, Lotti's Elev og virkede foruden i Italien, hvor han i nogen Tid var Kapelmester ved Markuskirken i Venedig, ogsaa i England og Rusland. I St. Petersborg skrev han sit Hovedværk, „Didone abbandonata".

FJORTENDE KAPITEL.

Den koncerterende Stils Indførelse i den protestantiske Kirkemusik. Michael Prætorius. Heinrich Schütz. Musikforhold i Danmark inden Heinrich Schütz's Ankomst til København i Aaret 1633. Hans Andel i Bryllupsfestlighederne ved Prins Christians Formæling. Heinrich Schütz's senere Kapelmestervirksomhed i Dresden og hans Død. Heinrich Schütz's Kompositioner: Madrigaler, Davidssalmer, evangeliske Historier, Symphoniae sacrae. — Joh. Herm. Schein. Andr. Hammerschmidt: Dialogi spirituali. Joh. Sebastiani: Passion. Heinrich Albert. Johann Crüger.

Den af Renaissancebevægelsen fremvoksede „monodiske“ Stil havde, som ovenfor meddelt[1]), omtrent lige saa hurtigt vundet Indgang i Kirken som i Teateret. Som det tidligste Eksempel paa en med Instrumentalledsagelse forsynet kirkelig Sangmusik fremtraadte allerede i Aaret 1602 Lodovico Viadana's *Concerti da chiesa*, ɔ: Kirkekoncerter eller aandelige Koncerter, der til Dels vare indrettede for en, til Dels for to, tre og fire Stemmer og bleve støttede af et Orgelakkompagnement. Som første Forsøg i denne Art fik Viadana's Koncerter hurtigt lige saa stor Udbredelse som Caccini's *Nuove Musiche*, og naaede ogsaa op i Tyskland, hvor de hurtigt fik Indflydelse paa de protestantiske Kirkekomponisters Skrivemaade. Det var netop en af den evangeliske Kirkesangs tilsyneladende solideste Støtter, som først kom denne italienske *koncerterende* Kirkestil i Møde og i sine Kompositioner efter bedste Evne „søgte at efterligne Italienernes Maner“[2]). Michael Prætorius, den selvsamme, som i sin „Musae Sioniae“ havde skænket Verden en saa værdifuld Samling af klassiske Koralbearbejdelser[3]),

[1]) Se 9ende Kap., S. 215.
[2]) M. Prætorius: Syntagma musicum 1620.
[3]) Se 5te Kap.

optager omtrent fra Aaret 1613 at regne den italienske koncerterende Skrivemaade og vil fra dette Øjeblik ikke mere høre Tale om nogen anden. Prætorius er af den Mening, at Musikken i Herrens Hus skal fremtræde „mit Pracht und Prangen, Singen und Klingen, Hallen und Schallen“. Derfor stiller han i sine Koncerter over for Solostemmerne et eller flere stærkt besatte Kor og dertil endnu et Ensemble af forskelligartede Instrumenter, som til Dels følge med Sangen, til Dels veksle med denne. Prætorius' Hovedværk i den ny Stil udkom 1619 og kaldtes: „Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, *darinnen Solemnische Fried u. Frewden Concert etc. mit 1 (bis) 21 auch mehr Stimmen auff 2 (bis) 6 Chor gerichtet. Mit allerhandt Musikalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auf Trommeten und Heerpauken Musiciret und geübt werden.*“ Værket indeholder 46 koncertmæssige Musikstykker, i hvilke Kirkemelodierne i de fleste Tilfælde ere gjorte ganske ukendelige ved Tilsætning af Triller og Løb. I denne Smag er ogsaa et andet Værk: „Puericiniam, *hoc est trium, vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum et quatuor instrumentorum concentio*“ etc., udkommet i Frankfurt a. M. i Aaret 1621.



Fig. 102. Michael Prætorius.

Med al sin Begejstring for den ny Musikretning er Prætorius' Standpunkt dog kun endnu et eksperimenterende. Til noget større Resultat bragte han det ikke [1]); han tager Retningen imod den saakaldte „store Kantate“, men denne optræder først færdig henved

[1]) Vel at mærke som Komponist i den moderne Stil. Desto større Betydning har han paa andre Omraader af Musikken. Hans mesterlige Koralbearbejdelser ere allerede blevne omtalte. Stor Dygtighed viste han ogsaa som musikalsk videnskabelig Skribent. Hans „Syntagma musicum“, som udkom i Wolfenbüttel i Aaret 1620, er endnu et Hovedværk ved Studiet af de gamle Instrumenters Historie.

hundrede Aar senere. Den, som gjorde det afgørende Skridt for at indføre den koncerterende Kirkestil i Tyskland, var Heinrich Schütz.

Heinrich Schütz fødtes i Köstritz den 8nde Oktober 1585. Hans Fader, Christoph Schütz og Bedstefader, Albrecht Schütz, var begge Gæstgivere, den første i Köstritz, den anden i Weissenfels. Da Bedstefaderen døde, tog Heinrich Schütz's Forældre hans Ejendele i Arv og bosatte sig i Aaret 1591 med deres Børn, fire Sønner og en Datter, i Weissenfels. Kort efter modtog Christoph Schütz Borgermesterværdigheden. Han var i det hele en dannet Mand og sørgede paa alle Maader godt for sine Børns Opdragelse. Af disse laa især den vel begavede Heinrich ham paa Hjerte. Privatlærere og „andre statelige lærde Folk“ [1]) blev tidlig tilkaldte for at bibringe Drengen de nødvendige Kundskaber, og ved Siden af undervistes Heinrich ogsaa i Musik.

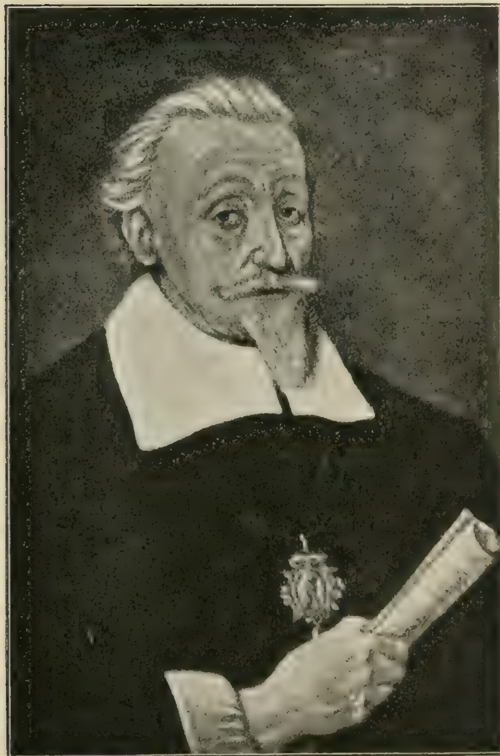


Fig. 103. Heinrich Schütz.

Da Familien Schütz havde opholdt sig i Weissenfels i syv Aar, hændte det, at Landgreven af Hessen-Kassel paa en Rejse kom gennem Byen. Han tog ind hos Christoph Schütz og fik her tilfældigvis Anledning til at høre den 13aarige Heinrich synge. Den musikforstandige Fyrste blev henrykt over Drengens smukke Sangstemme og fik Lyst til at tage ham med for at faa ham anbragt i sit Kapel som Diskantist, men Forældrene betænkte sig paa at tage imod Tilbudet. De vare ængstelige ved saa tidlig at sende Barnet ud paa egen Haand og gav først deres Minde, da Landgreven efter sin Hjemkomst gentog Opfordringen og tillige lovede helt at sørge for Heinrich's boglige Uddannelse.

Landgreven var en sjælden alsidig dannet og kundskabsrig Mand, og han holdt punktligt sit Løfte til Heinrich Schütz's Forældre. Den Undervisning, som

[1]) „Heinrich Schütz's Lebenslauf“ (M. Geier).

i de Tider almindeligvis blev Kapeldrengene til Del[1]), fandt han utilstrækkelig for sin Protegé. Alt imens denne hos Landgreven gjorde Opvartning som Kapeldreng, maatte han besøge det saakaldte *Collegium Mauritianum*. en Opdragelsesanstalt, som ellers i Særdeleshed var beregnet paa unge Adelsmænd. „Blandt Grever af fornem Adel og andre tapre „ingeniis“ blev han oplært i allehaande Sprog, Kunster og Exercitier“, skriver Walter i sit Leksikon.

Da Heinrich Schütz havde tilendebragt sine Studier paa det nævnte Kollegium, begav han sig i Aaret 1607 med sin Broder og en Fætter til Marburg for at studere Jura ved det derværende Universitet. Landgreven tabte ham dog ikke derfor af Sigte. Da han to Aar senere kom til Marburg, opsøgte han Schütz og bød ham et Stipendium paa 400 Thaler, for at han i to Aar kunde opholde sig i Venedig og studere Komposition hos Gabrieli. Hans Forældre vare imod Planen, men Schütz vilde ikke afslaa Tilbudet. Gabrieli var en gammel Mand, der var derfor heller ikke Tid til at betænke sig længe. At opgive de juridiske Studier for Musikkens Skyld var ikke Heinrich Schütz's Mening; de bleve foreløbig kun lagte til Side og skulde igen tages op ved Hjemkomsten.

I to Aar arbejdede Schütz flittigt hos Gabrieli; saa udgav han paa Gardano's Forlag i Venedig en Samling femstemmige Madrigaler, som han tilegnede Landgreven, og som viste saa meget Talent, at baade Gabrieli og andre anerkendte venetianske Mestre paa det ivrigste opmuntrede den unge Mand til for Fremtiden helt at gøre Musikken til sit Fag. Schütz gav intet bestemt Løfte, men han blev dog foreløbig for egen Regning i Venedig mere end et Aar ud over den oprindelige Termin. Efter dette Aars Udløb døde Gabrieli, og Schütz vendte omsider hjem.

Skønt han ved sin Hjemkomst straks blev udnævnt til Hoforganist hos Landgreven, genoptog han efter sine Forældres Ønske dog samtidig ogsaa de boglige Studier. Det traf sig imidlertid saaledes, at Schütz, der vel som Musiker allerede maa have indlagt sig et vist Navn, i Aaret 1614 blev indbudt til Dresden for med sit Musiktalent at opvarte ved de Fester, der fulgte med Hertug August's Daab. Den kursachsiske Kapelmester, Rogier Michael, var gammel og affægs; ved flere Lejligheder havde Kurfyrsten allerede været nødt til at laane Michael Prætorius fra Wolfenbüttel til Hjælp. Denne Gang forskrev man baade denne og Schütz; Prætorius skulde komponere Musikken til den kirkelige Højtid, Schütz skulde formentlig forestaa Taffelmusikken. Den unge Musiker skilte sig saa ypperligt fra sit Hverv, at Kurfyrsten Aaret efter tilbød ham fast Ansættelse som sin Kapelmester. Følgen af dette Tilbud blev en aarelang Brevveksling mellem de to Potentater, der begge vare lige uvillige til at opgive deres Fordring paa Schütz. Den, der sluttelig maatte give efter, var Landgreven. Schütz blev paa et Par Aar udlaant til Kurfyrsten, som imidlertid knap havde haft ham et Aar, før Landgreven igen forlangte ham tilbage. Han kunde, som han erklærede, ikke undvære sin tidligere Protegé ved „sine unge Herskabers“ Opdragelse. Herom vilde Kurfyrsten dog intet høre; han fordrede, at Landgreven helt skulde give Afkald paa Schütz, og da det af politiske Grunde

[1]) Denne Undervisning gik ikke alene i musikalsk Retning. Det var i de Tider Kapelmesterens Hverv at undervise Drengene i de gamle Sprog, og de havde, saa vidt deres Kapeltjeneste tillod dem det, ogsaa Tilladelse til at besøge Stedets lærde Skole. (Se Winterfeld: Evang. Kirchenges. II).

var nødvendigt for Landgreven at holde sig paa en god Fod med Sachsens Regent, maatte han, saa nødig han end vilde, gaa ind derpaa.

I de første Aar efter sin Ansættelse i Dresden havde Schütz fuldt op at gøre med at reorganisere Kapellet, der i sin Tid havde staaet paa Højde med Tysklands bedste Kapeller, men nu var stærkt i Tilbagegang. Ved paa den ene Side at indkalde fremmede Kunstnere og paa den anden at sende indfødte Talenter til Italien for at lære, bragte Schütz dog efterhaanden Kapellet i fortrinlig Stand: fra 1621—31 gjaldt det som Nr. ét blandt alle Tysklands Kapeller.

1628 søgte Schütz Orlov for igen at foretage en Rejse til Italien. Han havde nylig mistet sin Hustru og trængte til at adsprede sig; desuden længtes han meget efter paa nært Hold at gøre Bekendtskab med alt det ny, som var kommet frem i den italienske Musik, siden han for mange Aar siden havde studeret hos Gabrieli. Bekendtskabet med den ny italienske Stilart virkede i høj Grad befrugtende paa hans Fantasi. Havde hidtil Gabrieli været hans Ideal, delte han fra nu af sin Interesse mellem denne og Monteverdi. Uden at fornægte sin gamle Lærer og hans Lærdomme, gav han sig med Iver til at studere den ny dramatiske koncerterende Stil, i hvilken Sangstemmer og Instrumenter kappedes om at frembære Tekstindholdet, og i hvilken den personlige Følelse fandt Udtryk i Toneforbindelser, som ingen i ældre Tider vilde have vovet at benytte. Schütz blev borte i et Aar og var netop vendt hjem til Dresden, da den svenske Krig brød ud. Sachsen blev Krigens Midtpunkt, og det kurfyrstelige Kapel gik derfor nu en sørgelig Tid i Møde. De store Pengesummer, der gik med til Armeens Udrustning, gjorde det foreløbig umuligt at udrede nogen Lønning til Kapelmusikerne, der som Følge heraf dels toge Flugten, dels fristede Sult og Nød. Forgæves søgte Schütz at lindre de stakkels Musikeres Trang ved at understøtte dem af sin egen Lomme og ved at gaa i Forbøn for dem hos Kurfyrsten. Forholdene stode i Øjeblikket ikke til at ændre. De forsultne Kapelmusikere tabte lidt efter lidt Interessen for deres Gerning, og Schütz's Stilling blev fortvivlet. Han indsaa, at han maatte gaa til Grunde, hvis han Aar ud og Aar ind skulde vedblive at virke under saa fortrykte Forhold.

Netop paa dette Tidspunkt modtog han fra Danmark Opfordring til for en Tid at ombytte Dresden med København. I Anledning af Prins Christian's forestaaende Formæling med Kurfyrsten af Sachsens yngste Datter, Magdalena Sibylla, trængte man i den danske Hovedstad haardt til den tyske Kapelmesters Hjælp. Efter en Del Vanskeligheder opnaaede Schütz at faa Orlov, og i December 1633 indfandt han sig i København.

Inden vi gaar nærmere ind paa Schütz's Virksomhed i Danmark, bliver det nødvendigt paa dette Sted at give en kortfattet Skildring af de hidtil værende danske Musikforhold [1]).

Omkring Reformationens Tid var det her hjemme især Latinskolerne og Universitetet, som plejede Kunstsangen. Det var hovedsagelig fra Latinskolerne, at man tog Sangere til det kongelige Kantori eller Sangerkor,

[1]) Da Forf. ikke har haft Lejlighed til paa dette Omraade at foretage selvstændige Studier, støtter jeg mig i det følgende paa de Beretninger, som alt foreligge i 1) V. C. Ravn's: Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid (se Musikforeningens Festskrift 1886), 2) Dr. Ang. Hammerich: Musikken ved Kristian den 4des Tid, 3) Overskou: Dansk Teaterhistorie, 4) P. Hansen, Den danske Skueplads, o. s. v.

som udførte Sangen ved Gudstjenesten i Slotskirken og ogsaa maatte musicere ved Kongens Taffel. Naar dette Kantori er blevet stiftet, ved man ikke med Vished; Ravn formoder, at det skete ved Christian den 2dens Tid. Da det 1519 omtales for første Gang, var det endnu kun sammensat af to Bassangere, to Altsangere, tre Tenorsangere og ti Drenge, som sang Diskant. Under Christian den 3die og Frederik den 2den bestod Kantoriet af otte Diskantister (Drenge), fire Altister, fire Tenorister og fire Bassister: i Spidsen for dem stod Sangmesteren, senere kaldet *Kapelmester*.

Ved Christian den 3dies Tid bestod Repertoiret dels af flerstemmige Bearbejdelser af Reformationstidens Koralmelodier, dels af nederlandsk Musik: Messer, Motetter og verdslige Chansons for 4, 5 eller flere Stemmer.

Ved Siden af Kantoriet gjorde ogsaa et Korps af Instrumentister Tjeneste ved det danske Hof. Af dette Korps, der fra først af næsten alene var sammensat af Blæsere og herfra endnu i en senere Tid beholdt Navnet „Trommetere", opvoksede i Tidernes Løb Nutidens kongelige Kapel.

Et mere forskelligartet sammensat Instrumentistkorps træffes først ved Frederik den 2dens Tid. Sammen med Blæserne ansattes nu baade „Fidlere", Harpe- og Lutspillere. Ligesom Trompet- og Orgelspillerne vare disse dog endnu som oftest af fremmed Nationalitet.

Saa længe den polyfone Musik havde Overhaanden, gav man Sangerkoret (Kapellet) Fortrinnet for Instrumentisterne. Sangernes Antal belob sig ved Frederik den 2dens Død til tre og tyve, Kapelmesteren iberegnet; af Instrumenister var der (med Fradrag af de femten Trompetere, der dannede deres eget Korps og kun af og til bleve tagne til Hjælp ved Kunstmusikken) i alt ni Mand: under Formynderregeringen i Christian den fjerdes Barndomsaar endogsaa kun seks; disse benyttedes jo ogsaa i Hovedsagen endnu kun til at fordoble Korstemmerne i den vokale Sats.

Den Tid laa dog ikke fjern, da Forholdene skulde forandre sig. Da den nederlandske Kunst i en Del Aar havde været den herskende, rykkede den italienske frem med Madrigalen i Spidsen, og samtidig fik ogsaa Instrumenterne i de flerstemmige italienske Instrumentaldanse omsider Lejlighed til at fremtræde selvstændigt. Instrumentistkorpset faar fra nu af en vis Betydning; efter at Christian den 4de i Aaret 1596 personlig har overtaget Regeringen, anses det endogsaa for at være fuldkommen saa vigtigt som Sangerkorpset.

Christian den 4de er den første danske Konge, der fortjener Navn af en Musikfyrste. Han var i sin Opvækst baade bleven undervist i Sang [1]) og i Instrumentalmusik og var ifølge troværdige Kilder saa øvet i Musikken, at han selv kunde musicere med sine Børn, der ogsaa vare godt oplærte i musikalsk Henseende. Prins Christian sang flinkt fra Bladet, og Eleonora Christina lærte i sin Barndom at spille paa Spinet; senere dyrkede hun ogsaa Viol di Gamba, Fløjte og Guitar.

[1]) Selv i Solmisationens Mysterier var Kongen bleven indviet, da han som Dreng opholdt sig i Sorø under Opsigt af sin strenge Lærer og Tugtemester Hans Mikkelsen. I Prinsens Stilebog, som endnu opbevares i Gehejmearkivet, findes paa den forreste Side gentagne Gange Toneskalaen fra G—e optegnet med Bogstaver, der ere vedføjede de tilhørende Solmisationsbenævnelser.

Fremfor alt kom Christian den 4des Musikinteresse hans Kapel til Gode. Han forskrev ganske vist endnu mange udenlandske Kapaciteter, men han opbød samtidig ogsaa alt for at bringe noget dygtigt ud af Landets egne Musikbegavelser. Talentfulde danske Drenge blev satte i Skole hos de indkaldte fremmede Musikere [1]; siden sendtes de dygtigste af dem udenlands for at fuldende deres Uddannelse hos Tidens Stormestre, blandt hvilke Gabrieli som bekendt dengang særlig nød Anseelse som Lærer.

Der var tre Musikbegavelser, hvis Uddannelse særlig synes at have ligget Kongen paa Hjerte, disse vare: Melchior Borchgrevinck, Mogens Pedersen og Hans Nielsen.

Melchior Borchgrevinck var ifølge Ravn's Opgivelse en Søn af Nederlænderen Bonaventura Borchgrevinck, der i Aaret 1586 afløste sin Landsmand Arnold de Fine som Kapelmester hos Frederik den 2den. Tidligst træffes Melchior Borchgrevinck som „Gesell" hos den nævnte ældre Borchgrevinck; siden vedbliver han indtil sin Død at være et fast Medlem af den danske Konges Musiketat. Hans store Duelighed skaffede ham tidligt højere Lønning end de fleste andre kongelige Instrumentister; man betroede ham Lærlinge, og 1599 opnaaede han omsider paa kongelig Regning at blive sendt Syd paa til Venedig for endyderligere at fuldkommengøre sig under Gabrieli's Vejledning. Ved sin Hjemkomst rykkede han op til at blive første Instrumentist; 1618 avancerede han til øverste Kapelmester. Af Borchgrevinck's Kompositioner er der kun opbevaret en enkelt, temmelig almindeligt holdt Madrigal [2]; den har sammen med en stor Mængde Madrigaler af andre Mestre Plads i *Giardino Novo Bellissimo di Varii Fiori musicali scieltissimi* 1ste Del, udgivet af Borchgrevinck i Aaret 1605 [3].

At Borchgrevinck har været en Musikbegavelse af Betydning, fremgaar af en Udtalelse af den berømte italienske Komponist Orazio Vecchi, der i sin „Veglie di Siena" (tilegnet Christian den 4de) udtaler, at det glæder ham, at Udførelsen af de italienske Sange lettes Kongen saa betydeligt ved en Mand som Melchior Borchgrevinck. „Melchior Borchgrevinck," skriver han, „er i Sandhed en Musiker, som er Eders Majestæt værdig, da han er udmærket i sin Kunst, hvilket ogsaa bekræftes af en Autoritet som Giovanni Gabrieli, han, som er den mest fremragende blandt Tidens første Kunstnere" [4].

Om Mogens Pedersen og Hans Nielsen, der som Drenge nøde Borchgrevinck's Undervisning, er der omtrent det samme at fortælle som om ham. 1599 gøre de begge Borchgrevinck Følge paa hans Rejse til Italien. Hans Nielsen gør sig allerede paa denne Rejse bemærket som Komponist af to Madrigalsamlinger [5]. Det synes, som om Kongen har haft en ganske særlig Interesse for disse to unge Talenter. Mogens Pedersen blev i Aaret 1605 paa ny sendt til Venedig, hvor han denne Gang blev i fire Aar; siden var han ogsaa tre Aar

[1] Blandt disse maa fremhæves den engelske Madrigalist og Lutspiller John Dowland, som opholdt sig i Danmark i otte Aar (se ovf. 7ende Kap.).

[2] Dr. Ang. Hammerich har paa ny optrykt den i „Musikken ved Kristian den 4des Hof".

[3] En Madrigal, som findes i anden Del af samme Værk, er defekt; en Samling Davidssalmer er sandsynligvis gaaet tabt.

[4] Meddelt mig af Dr. E. Vogel i Leipzig.

[5] Paa italiensk kaldtes Hans Nielsen, Giovanni Fonteio; nogle sætte Navnet Fonteio i Forbindelse med hans Oprindelse fra Roskilde.

i England, rimeligvis igen for at lære; den engelske Musik stod ved denne Tid endnu højt. Ogsaa Hans Nielsen var to Gange i Venedig. Hans andet Besog dernede falder fra 1602—4. Bagefter tilbragte han to Aar i Wolfenbüttel for at uddanne sig i Lutspil hos den berømte Lutvirtuos *Gregorio Howett.*

Baade Mogens Pedersen og Hans Nielsen bleve henholdsvis 1603 og 1604 optagne som Instrumentister i Kongens Instrumentistkorps. Siden virkede de begge efter hinanden som Underkapelmestre. Som Komponister kan man kun delvis bedømme dem. Af Hans Nielsen er der kun opbevaret et Par løsrevne Stemmer af en Madrigal, som hører hjemme i „Giardino Novo“ (se ovf.); de Madrigaler, han i sin tidlige Ungdom udgav i Venedig, eksistere, saa vidt vides, ikke mere. Noget heldigere er man stillet med Hensyn til Mogens Pedersen, af hvem to ganske vist ikke særlig betydelige Madrigaler ere optagne i en Samling Madrigaletter af Brachrogge, en ung Sanger, som ogsaa hørte til de af Christian den 4de beskyttede Talenter. Vigtigere end disse to Madrigaler er Mogens Pedersen's Hovedværk: *„Pratum spirituale, d. e. Messer, Psalmer, Motetter, som brugelige ere udi Danmark og Norge. Componerede med 5 Stemmer“.* De deri indeholdte Salmebearbejdelser vise baade Dygtighed og Sans for harmonisk Velklang. I Motetterne findes der endogsaa Momenter, som lade ane en Kunstnerpersonlighed, der i et af Musikkens Hovedlande maaske kunde have bragt det til mere end til det, han naaede her.

Christian den 4des Kapel stod hojest umiddelbart efter Tilendebringelsen af Kalmarkrigen, da Melchior Borchgrevinck var overste, Mogens Pedersen underste Kapelmester. Instrumentisternes Antal belober sig ved dette Tidspunkt (1618) til tredive, Sangernes til en og tredive, og Trompeternes Korps tæller seksten Mand. I kvantitativ Henseende kan Christian den 4des Kapel ved dette Tidspunkt sættes i Række med Evropas „store“ Musikkapeller; ikke en Gang Markuskapellet i Venedig ejede samtidig en saa rig Besætning som det danske. Forst efter Christian den 4des ulyksalige Deltagelse i Trediveaarskrigen sker der en Tilbagegang. Kapellet gaar nu i nogle Aar endogsaa saa stærkt ned ad Bakke, at det 1629 endnu kun raader over ti Instrumentister og tl Sangere, derimellem seks Diskantister (Drenge).

Da Heinrich Schütz i Aaret 1633 kom hertil, var Kapellets Status igen en Del bedre, men dog langtfra saaledes, som den havde været. Melchior Borchgrevinck og Mogens Pedersen var begge døde; Hans Nielsen, der 1624 var bleven Mogens Pedersens Efterfolger som Underkapelmester, havde allerede faaet sin Afsked efter et Aars Tjeneste. Hans Pligter overtoges derefter af Sangeren Jakob Ørn, hvis Udnævnelse som Underkapelmester dog forst folger 1637.

Kapellet stod altsaa siden Borchgrevinck's Død nominelt uden Fører; som saadan indtraadte i Anledning af de forestaaende Bryllupsfestligheder nu Heinrich Schütz. Hans Udnævnelse til dansk Kapelmester er dateret den 10ende December 1633. Den 18de December skriver Kongen til Rentemesteren: „Der er i disse Dage antaget en Kapelmester, hvilken Kapellet paa Slottet og Salen uden for mit Gemak skal indrømmes, naar han det begærer, til at exercere Musikanterne udi. Samme Kapelmester skal skaffes et Lossemente[1]) i Byen. Og skal Jakob Ørn begive sig fra Frede:[2]) til Koben:[3]) med Kapelknaberne, paa

[1]) En Bolig.
[2]) Frederiksborg.
[3]) København.

det at for nævnte Kapelmester dem kan have ved Haanden, naar han dem begærer. Musikanterne skal gives Penge, saa vidt muligt er, paa det at Kapelmesteren kan holde dem i Tvang, naar han dem vil exercere." Den sidste Forholdsregel synes ingenlunde at have været overflødig; den 3die Januar skriver nemlig Kongen igen til Rentemestrene: „Efterdi denne Brevviser er antagen til at være Kapelmester, da skal I lade kalde Musikanterne sammen og dem befale at være ham hørig og lydig udi al Maade, saa vidt Musikken angaar. Findes der nogen iblandt dem, som sig hans Commando vil opponere, da skal den som sig modvillig anstiller, ingen Besolding gives."

Det var imidlertid ikke alene Kapellets Styrelse, som paalaa Schütz. Man havde en anden og særlig Grund til ved Kronprinsens Formæling netop at ønske den store Mesters Tilstedeværelse i København. Festprogrammets Clou skulde være fire dramatiske Forestillinger med Musik. Schütz havde for faa Aar siden ved et Fyrstebryllup i Sachsen indført Operaen i Tyskland[1]; han havde under sit Besøg i Italien endogsaa gjort Bekendtskab med de allernyeste Frembringelser paa musikalsk-dramatisk Omraade; derfor havde man fremfor nogen anden valgt ham til at forestaa Iscenesættelsen af det paatænkte Skuespil.

Den af de fire Opførelser, der synes at have ligget Kongen mest paa Hjerte, var en Ballet, som skulde gives den 7ende Oktober, anden Dagen efter Formælingen. I sin ydre Udstyrelse og i sin løst sammenføjede Handling ligner denne Ballet paa et Haar de Hofballetter, som ved samme Tid endnu florerede i Frankrig (se ovf. 11te Kap.). De optrædende vare, som det synes, i Hovedsagen Hoffets egne Damer og Kavalerer[2]. Til de andre Skuespil har man derimod sandsynligvis taget til Takke med lejede Sangere og Skuespillere. I Mangel af et Teater blev baade Balletten og de to af Skuespillene opførte i Salen (Riddersalen?) „fra den Ende henimod Køkkenet"[3]. Scenen synes altsaa at have været ordnet paa lignende Maade som i den i 11te Kapitel omtalte *Ballet de cour* i Louvre: Tilskuerpladsen og Scenen gik i et. Orkesteret var, som det lader, gemt bag ved Scenen.

Ballettens Tekst, som var forfattet af de unge Kongedøtres Danselærer, Alex. v. Kükelsom, er i Renaissancetidens Maner:

Som Indledning tjener en Prolog, der foredrages af det samlede Kor, d. e. Sangere og Instrumentister, og indbyder Guderne til Dans. Efter Prologen følger en Dans af Pan og Satyrer. Nymfen Deianira bliver derefter fremstillet sovende i en Hule. Pan opdager hende og træder betaget af hendes Skønhed nærmere, men i det samme kommer hendes Ægtefælle Herkules til Stede; han afstraffer Pan og jager ham ud. Muserne udtrykke i et Kor deres Glæde over, at Pan har faaet sin Straf. Under vedblivende Musik ruller nu et Bjerg, paa hvilket Muserne have taget Plads, frem i Salen; da Bjerget har bevæget sig Salen en Gang rundt, stige Muserne ned og opføre en Dans, hvortil der bliver spillet af

[1]) Se 12te Kapitel, „Dafne"'s Opførelse i Torgau.

[2]) I et Brev, dateret den 5te Juni 1634, altsaa fire Maaneder før Ballettens Opførelse, skriver Kongen til Christian Friis og Jørgen Urne: „Kansleren og Rigens Marsk skal udi Overskænkens Nærværelse befale Herremændene, som forordnede ere til den Ballette, at de flitteligere end hidtil sket er, søger Danseskolen" o. s. v.

[3]) Se Christian den 4des Breve.

Instrumenterne. Siden stiger de igen op paa Bjerget, der under Sang ruller tilbage paa sin Plads i Salen. Gudindernes Glæde over Pan's Afstraffelse er imidlertid kommet Orfeus for Øre. Han kommer i Tanker om sin fortabte Euridice og synger, siddende paa en bevægelig Høj, „til sin Gi'es Toner" en Klagesang, der er saa rørende og skøn, „at Høje, Træer, Løver, Bjørne, Lam og Geder danse omkring ham af Glæde". Avind, som ikke kan udholde at se Orfeus blive hædret, sammenkalder nu sine „Djævelinder", der „i sælsom Paaklædning, med Cymbler, Bækkener og Tænger dæmper Violinens yndige Toner", hvorpaa de sønderriver Dyrene og siden Orfeus. Da de ere forsvundne, betrædes Scenen af fire Engle, som først opføre en Dans og siden bære Orfeus ud. To Pantaloner rydde derefter Salen.

Ballettens andet Afsnit indledes med en Solosang af Merkur, der meddeler Publikum Gudernes Beslutning, af Orfeus' Aske at skabe en ny Verden og en ny Kærlighed. Scenen afsluttes med et Kor. Derefter indtraadte som Fremstiller af Dyden, Kongens naturlige Søn, Christian Ulrik, „der paa Grund af sine fortræffelige Manerer og sin sirlige Dans" vakte almindelig Beundring. Udyderne gøre Forsøg paa at lokke ham bort fra Dydens Vej; de tager ham til Fange og sætter en Drage til at vogte over ham. Fama kommer dansende med sin Basun og meddeler Pallas det passerede. I Forening med de fire Dyder, Visdom, Styrke, Maadehold og Retfærdighed, dræber Pallas derefter Dragen og befrier Fangen. Under Afsyngelsen af en Sonnet, som foredrages af det samlede Kor, bringes der Guderne et Takoffer, fordi Dyden er bleven befriet. Atlas kommer ind med en Globus, d. e. den bebudede ny Verden, paa sine Skuldre; Amor, den ny Kærlighedsgud, springer ud af Globus'en, opfører en Dans og saarer derefter med sine Pile baade Neptun's Søn og Pallas. I det samme daler Apollo ned fra Himmelen; han bønfalder i en Sang Guderne om at hjælpe de saarede og bivaane deres Formæling. Guderne kommer saa samlede ned i en Sky og danser den store Slutningsballet, i hvilken Navnene Christian den 5te og Magdalena Sibylla bliver fremstillede, „forenede og sammenslyngede til en bestandig Lykønskning af Brudeparret".

Hvem der har skrevet Musikken til denne Ballet, ved man ikke; Sandsynligheden taler for, at det har været Schütz [1]). Man faar af Tekstbogen ogsaa et bestemt Indtryk af, at Komponisten har hørt den ny Skole til og har taget Sigte efter Operaen. Solosange finde oftere Anvendelse; om Orfeus hedder det, som vi saa, et Sted endogsaa udtrykkelig: „han ledsagede sin Sang med en Gie", ɔ: et Strygeinstrument. Interessant er det endelig at lægge Mærke til, at Merkur's Rolle omtales som udført af en „Eunuch", en Art Sangere, som ved denne Tid endnu hørte til de sjældne Fugle. At betegne Balletten som Opera vilde dog ikke være korrekt; i det højeste kan den benævnes „Sang-Ballet" eller „Opera-Ballet". De faa Solosange, som forekomme, ere kun lagte ind i Handlingen, men vokse ikke saaledes som i Operaen direkte ud af denne; deres Anvendelse er kun rent dekorativ. Kun én af Solosangene kunde opfordre til dramatisk Behandling, det er Orfeus' Klagesang. I Monteverdi's berømte Ariadneklage ejede man jo her allerede et Forbillede. Men dette er kun Gisning, den

[1]) Schütz tilbyder, da han bliver engageret til at komme til Danmark, at gøre det danske Hof bekendt med en ny Slags Komedie, som ageres syngende, og som han har lært at kende i Italien.

totale Mangel paa levende Musikeksempler gør det umuligt at danne sig mere end et omtrentligt Begreb om den anvendte Musiks Beskaffenhed.

Lige saa uvidende er man angaaende Musikken til de tre andre nævnte Forestillinger, af hvilke de to udtrykkelig betegnes som Skuespil med Musik. Teksten til dem var forfattet af Johannes Lauremberg, Professor i Matematik i Sorø. Gennem Indholdets allegorisk-mytologiske Natur grænse begge nær op til den beskrevne Ballet; Tekstbogen viser en Blanding af talte Replikker med Kor, Dans og Solosang i „Stylo Oratorio“; Komponisten har altsaa ogsaa her strejfet ind paa det operamæssige. Den fjerde Forestilling var en Moralitet i middelalderlig Stil og blev givet i fri Luft paa Slotspladsen. Musikken spiller i den langt fra saa vigtig en Rolle som i de andre [1]).

Skønt Schütz ved Bryllupsfestlighederne var den enemægtige Leder af alle Musikopførelser (og disse vare ikke faatallige), savnes enhver detailleret Meddelelse om hans Virksomhed her oppe. Man kan kun formode, at han har holdt sit forud givne Løfte: at ville skaffe det danske Kapel ny Musik baade af berømte Mestre og af ham selv. I Schütz's Livshistorie staar hans Besøg i Danmark som et fuldkommen dødt Punkt; man kender kun Omridsene, ɔ: Beskrivelsen af de Festligheder, ved hvilke han maa have medvirket; Indholdet mangler.

Schütz blev endnu i Danmark et halvt Aarstid, efter at Bryllupsfestlighederne havde taget Ende. Først i Maj Maaned 1635 tog han igen hjem til Tyskland. Kongen forærede ham før Afrejsen en Kæde med et Kontrafej til 100 Rigsdalers Værdi og dertil 200 Daler i rede Penge. Til Kurfyrsten medgav Kongen Schütz en Skrivelse, i hvilken han erklærede, at han gerne havde beholdt „sin meget kære Heinrich Schütz“ endnu længere; hvis Kurfyrsten kunde undvære ham, maatte han gerne snart igen give ham Orlov, for at han helt kunde organisere Musikken ved det danske Hof. Schütz's Pas herfra til Tyskland gjaldt da ogsaa til Dresden „und von dar wieder hier in diese(m) Reiche“.

I Tyskland fandt Schütz endnu Forholdene saa sørgelige, at han allerede et Fjerdingaar efter igen meldte sig til Tjeneste ved det danske Hof. Hans Ønske synes dog ikke straks at være bleven opfyldt. Først 1637 erholdt Schütz igen Orlov for at besøge Danmark [2]), men de nærmere Enkeltheder om dette Besøg, der i det højeste kan have varet et Aar [3]), ere ubekendte. Lige saa lidt ved man at fortælle om Schütz's næste og sidste Besøg i København i Aarene 1642—44. Man ved kun, at han ved dette Tidspunkt paa ny modtog Udnævnelse som Overkapelmester for det danske Hofkapel med sin tidligere Gage, og at han denne Gang blev i København i to Aar. Inden Schütz i Aaret 1642 for sidste Gang begav sig til Danmark, havde han i Dresden gjort et Forsøg paa at reorganisere det kurfyrstelige Kapel, hvis hele Bestand i Aaret 1639 var sunket ned til ti Instrumentister og Sangere, men de økonomiske Forhold umuliggjorde da endnu enhver Forbedring. For at hjælpe lidt paa Sagerne oprettede Kurprinsen, der var en stor Ven af Musikken, ved samme Tid et eget Kapel; det skyldtes særlig dette, at Musikinteressen i Dresden i disse vanskelige Aar ikke gik helt

[1]) En Beskrivelse af den og af de to Musikskuespil findes i Overskou's „Teaterhistorie“ og i P. Hansen's „Den danske Skueplads“.

[2]) Phil. Spitta: Musikalische Aufsätze: „Heinrich Schütz's Leben u. Werke“ 1894.

[3]) 1638 modtog Schütz en Indbydelse til det hertugelige Hof i Wolfenbüttel, 1639 var han igen i Dresden.

til Grunde. Schütz's Stilling blev dog om mulig endnu vanskeligere, da dette nydannede Kapel optog Konkurrencen med Hofkapellet. I Spidsen for Kurprinsens Kapel stod Italieneren Giov. Bontempi[1]; af Musikerne vare de fleste unge — og Italienere. Personlig stod Schütz sig nogenlunde godt med sin italienske Kollega, men han havde dog en trykkende Fornemmelse af, at Ungdommen nu begyndte at vokse ham over Hovedet; derfor ansøgte han i disse Aar gentagne Gange Kurfyrsten om Tilladelse til at trække sig tilbage. Hans Ønske blev ikke opfyldt. Schütz maatte varetage sit Embede lige til Kurfyrstens Død i Aaret 1656. Først dennes Søn og Efterfølger, Johann Georg den 2den, forbarmede sig over den nu mere end 70 Aar gamle Kapelmester. Han forenede det kurfyrstelige Kapel med det kurprinselige og gav Schütz to yngre italienske Kapelmestre ved Siden; samtidig fritog han ham ogsaa for regelmæssig Tjeneste Efter at Schütz i Aaret 1665 havde fejret sit 50-Aars Jubilæum som sachsisk Kapelmester, traadte han endnu kun ved ganske særlige Lejligheder frem som Dirigent for den kirkelige Musik i Slotskirken. I sine sidste Leveaar led han meget af reumatiske Smerter og blev noget tunghør, men hans Aandsevner holdt sig usvækkede til det sidste. Da han skrev sine tre berømte Passionsværker, var han over 80 Aar gammel. Han døde i November 1672.

Heinrich Schütz indtager en fremragende Plads blandt Tysklands Tonemestre. Hans Kompositioner give, ordnede i den rette Rækkefølge, et tro Billede af den tyske Musiks Udvikling gennem et helt Aarhundrede. Som før sagt, debuterede Schütz i Venedig i Aaret 1611. Som Elev hos Gabrieli udgiver han dér en Samling Madrigaler, i hvilken han paa én Gang optræder som den lærde Kontrapunktiker og som den frisindede Dramatiker. For desto tydeligere at kunne afspejle Tekstindholdet i Tonerne, lader han sig allerede nu forlede til ofte at handle tvært imod Teoretikernes Forskrifter. Septimspring, store Kvartspring, uopløste Dissonanser, kromatiske og enharmoniske Overgange, alt vover han for at tilvejebringe fuld Overensstemmelse mellem Ord og Toner. Da Monteverdi nitten Aar tidligere havde aabnet sin Kunstnerbane med en lignende Samling Madrigaler, havde han med den nedkaldt Teoretikernes retfærdige Vrede over sit Hoved; Schütz's Arbejde fik ikke mere saa ublid en Modtagelse. Man havde ved den Tid, da det fremkom, allerede vænnet sig til den dramatiske Skrivemaade; Madrigalerne vakte Opsigt, men bleve i Hovedsagen vel modtagne.

Efter Udgivelsen af Madrigalerne i Venedig lod Schütz otte Aar gaa hen, før han igen traadte frem med et større Værk.

[1]) Bontempi har gjort sig bekendt som Forfatter af en Musikhistorie, men er dog i Særdeleshed mærkværdig som Digter og Komponist af Operaen „Il Paride", der 1662 opførtes i Dresden og var den første Opera i det italienske Sprog, som hørtes i Nordtyskland (se ndf. 15de Kapitel).

Først 1619 udgav han som sachsisk Hofkapelmester i Dresden: „*Psalmen Davids sampt etlichen Moteten vnd Concerten mit 8 vnd mehr Stimmen*“.

Det er i denne Komposition igen den italienske Kunst, som viser Schütz Vejen. Han indretter ikke. saaledes som Goudimel og andre Komponister af den ældre Skole. Salmerne for et enkelt fire- eller femstemmigt Kor; han vælger efter de venetianske Mestres Skik at anvende flere Kor paa én Gang. To eller undertiden flere Hovedkor (Cori favoriti) danne Kompositionens Kærne; dertil slutte sig endnu et eller flere underordnede fuldstændiggørende Kor (Capellen). som nu og da falde ind „zum starcken Gethön und zur Pracht“. som han selv udtrykker sig i Fortalen. Disse „Capeller“ fremtræde ganske vist til Tider kun som simple Fordoblinger af Hovedkorene, men ere dog i de fleste Tilfælde selvstændigt udarbejdede, saaledes at de kun i Rytmen følge med Hovedkoret. Schütz bringer her for første Gang den deklamatoriske Stil til Anvendelse paa de store Kormasser, hvorved Teksten overalt bliver let forstaaelig. De underordnede Kor, „Capellerne“, lod Schütz som oftest udføre af Instrumenter, Hovedkorene, „Favoritkorene“ af Menneskestemmer.

Logisk fastholder Schütz dog ikke denne Ordning. „Die Capellen, so mit hohen Stimmen gesetzet“, staar der i Fortalen, „sind meistentheils auff Zinken und andere Instrument gerichtet, jedoch wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser. Die Favorit-Chöre hingegen sind zum Singen bestimmt, wiewohl auch etliche der Psalmen sich nicht übel schicken, wann der höhere Chor mit Zincken, Geigen, der niedrige mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht und auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt“.

Fire Aar efter Davidssalmerne udgav Schütz sin „*Historia der fröhlichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi*“, der fremstaar som et ikke uvigtigt Led i den lange Kæde af kirkelige dramatiske Værker. som fra den katolske Kirke fortsatte sig videre over i den protestantiske og omsider sluttede af med Bach's monumentale Matthæus- og Johannespassion.

Passionen havde i den protestantiske Kirke fra først af haft den samme strengt kirkelige Karakter, som fordum i den katolske. Man havde enten affattet den kormæssigt i Motetteform [1]), eller saaledes, at Evangelistens og de

[1]) Jacob Händl' (Gallus) „Passionsmusik nach dem Johannes“ 1587 er komponeret for 2 Kor, ɔ: et Mandskor og et Kvindekor. Mandskoret gengiver

enkelte Personers Tale blev sunget enstemmigt i Kollekttone, mens Folket blev repræsenteret ved smaa Kor (Turbae), der skred frem i ganske simple Harmonier og endnu savnede al dramatisk Bevægelighed [1]). En Særstilling blandt de ældre protestantiske Passionskomponister indtager den sachsiske Kapelmester Scandellus († 1580). Jesu Tale afsynges i hans Passioner firstemmigt; de andre Personers Tale to- og trestemmigt; kun Evangelisten synger énstemmigt i Kollekttone. Folkekorene ere udsatte for firstemmigt Kor. I Almindelighed blev den ældre protestantiske Passion indledet og afsluttet med et kort Kor. Teksten til Indledningskoret lød i Regelen: „Das Leyden unseres Herrn Jesu Christi, wie es der Evangelist Matthæus (Lucas, Marcus, Johannes) beschrieben hat“ [2]); en Tekst, som hyppigt underlægges Slutningskoret, lyder: „Dank sey dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein leyden von der Hölle“. Tidt benyttede man ogsaa til Indledning og Afslutning Koraler, som bleve sungne af Menigheden.

Schütz rettede sig i sin *Opstandelses-Historie* hovedsagelig efter de Forbilleder, han forefandt i sin Tids Passionsværker. Værket indledes ligesom disse med et kort Kor (Introitus) over Ordene „Die Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die von den Evangelisten beschrieben wird“. Som Afslutning (Conclusio) tjener et af Strygeinstrumenter ledsaget Dobbeltkor over Ordene: „Gott sei Dank, der uns Sieg gegeben hat durch Jesum Christum.“ I selve Fortællingen forekommer der kun et eneste Kor, nemlig paa det Sted, hvor de elleve tilbageblevne Apostle i Jerusalem udbryde: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“. De enkelte Personers Tale er overalt behandlet for flere Stemmer, som oftest for to, og ledsages af en becifret Bas. Jesus synges af Tenor og Alt, Magdalena af to Sopraner o. s. v., kun Evangelisten synger solo i Kollekttone.

Der findes ikke desto mindre i „Opstandelsen“ Træk, som vidne om, at Schütz stræber bort fra den traditionelle Opfattelse af Passionen, hvilket da ogsaa fuldkomment lader sig forsvare, naar man ser hen til Værkets Bestemmelse „for fyrstelige Kapeller og Kamre“, altsaa ikke udtrykkelig for Kirken. Det er saaledes tydeligt nok med en vis Tøven, at Schütz optager den traditionelle flerstemmige Behandlingsmaade af de enkelte Personers Tale. Han

Pilatus', Judas' og Ypperstepræstens Tale, Kvindekoret Jesu Tale. I Fortællingen afveksle Korene med hinanden. Hvor Folket, Farisæerne o. s. v. optræde, falde Korene sammen.

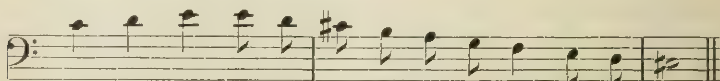
[1]) Cl. Stephani 1570. Keuchenthal: „Kirchengesänge lateinisch u. deutsch“ 1573, indeholder en tysk Passion med fuldstændig Musik. Selnecker: „Gesangbuch“ 1587 o. s. v.

[2]) Allerede i de middelalderlige Mysterier var det som bekendt Skik at indlede Handlingen med en Redegørelse for „Historiens“ Indhold.

gør i Fortalen i det mindste den Bemærkning, at Stemmerne enten begge kunne synges eller den ene kan synges og den anden spilles; „man kan,“ skriver han endelig, „ogsaa, om man vil, helt udelade den ene Stemme.“

Schütz's Trang til at anskueliggøre det fortalte, faar i hans „Opstandelse“ et interessant om end temmelig drastisk Udslag i den Maade, paa hvilken han behandler Evangelistens Parti. Tilsyneladende foredrages Evangeliet efter gammel Skik og Brug i Kollekttone; ser man imidlertid nøjere til, opdager man, ikke ét, men adskillige Steder, et Forsøg paa i den kirkelige Kollektsang paa den mest bogstavelige Maade at afbilde Tekstindholdet. Her følger et Par Eksempler:

Hvor Teksten lyder: „Denn der Engel des Herren stieg vom Himmel herab“, benytter Schütz en nedadstigende Toneskala:



Denn der En - gel des Her-ren stieg vom Him-mel her - ab

Et andet Sted læses: „Und sie erschraken



und schlugen ihr An - ge-sicht nie - der zu den Er - den“

item: „Maria aber stand für dem Grabe und



wei - - - net draus-sen“

item: „Und siehet zweene Engel in weissen Kleidern sitzen



etc.

ei - nen zum Häupten und den an-dern zum Füs - sen“

Schütz lod det ikke blive ved dette ene Forsøg paa at dramatisere de evangeliske „Historier“ [1]). Med endnu større Bestemthed finder hans dramatiske Stræben Udtryk i hans næste „Historie“, som blev til ca. tyve Aar senere. Dennes Titel lyder: *„Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen“.* Iblandt Schütz's oratoriske Værker frembyder ubetinget dette den største Interesse. Baade som Dramatiker og som kirkelig Komponist naaer Schütz

[1]) Spitta benytter meget korrekt dette Navn som Fællesnavn for alle protestantisk-kirkelige dramatiske Værker, fordi disse foruden *Passions*historien ogsaa jævnligt omfatte baade *Paaske*- og *Jule*evangeliet.

videst her, hvor han ganske bryder med Traditionen og gaar sine egne Veje.

Den kortfattede Forkyndelse af Handlingens Indhold i en Introitus er her opgivet. I dens Sted træder en femstemmig, bredt anlagt Motette, som synges til Ordene af den gamle Kirkesang: „Da Jesus an dem Kreutze stund“. Dette Kor fremstiller den kristne Kirke, der anstiller sine Betragtninger over Dagens Tekst, og indtager saaledes en fuldkommen objektiv Stilling til Handlingen:

Da Jesus an dem Kreuze stund,
Und ihm sein Leichnam war verwundt
So gar mit bittern Schmerzen,
Die sieben Wort', die Jesus sprach,
Betracht in deinem Herzen.

Først da Koret er forstummet, følger Indledningssymfonien, der alene udføres af Strygeinstrumenter, og med sine stille baarne Klange virker ejendommeligt betagende.

„Det er,“ siger Dommer[1]), „som om et Tæppe sagte løfter sig og viser Menigheden Kristus paa Korset tillige med de Personer, som omgiver ham. Ved Handlingens Slutning — hvor Symfonien gentages — sænker Tæppet sig igen lige saa stille, hvorpaa Menigheden endnu en Gang giver sine Følelser og Betragtninger Luft i det herlige, smukt skrevne Slutningskor: „Wer Gottes Marter in Ehren hält“ [2]).

I selve Evangeliet er alle de enkelte Personers Tale udtrykt i et ariost Recitativ. Kollekttonen er fuldstændig opgivet. Den traditionelle Flerstemmighed kommer kun endnu til Anvendelse i enkelte Øjeblikke, som f. Eks. lige henimod Slutningen, hvor en Solokvartet efter Jesu sidste Ord overtager Evangelistens Parti og synger: „Und als er das gesagt hatte, neigete er das Haupt und gab seinen Geist auf.“ Af Kor findes der slet ingen udenfor det nævnte Indledningskor og det afsluttende Kor. Som en Mærkværdighed ved „de syv Ord“, maa det endnu fremhæves, at Schütz, ligesom senere Bach i Matthæuspassionen, konsekvent giver Jesu Tale Ledsagelse af en Strygekvartet, mens han som Baggrund for Evangelistens og de andre Personers Tale overalt kun benytter Orgelet. Herigennem og ved Værkets Deling i 1) Den evangeliske Fortælling og 2) de reflekterende Kor, som repræsentere

[1]) „Geschichte der Musik“.
[2]) Det sidste Vers af den Salme, som var underlagt Indgangskoret.

3 Turbae af Heinrich Schütz's Matthæuspassion.

Disciplene:

Herr, bin ich's? Herr, bin ich's?

Cantus.
Altus.

Herr, bin ich's? bin ich's? bin

Herr, bin ich's? bin ich's? bin

Tenor.
Bassus.

Herr. bin ich's? bin ich's?

bin ich's? bin ich's? bin ich's?

ich's? bin ich's? bin ich's?

ich's? bin ich's? bin ich's?

bin ich's? bin ich's?

Folket og Ypperstepræsterne:

Er ist des

Cantus.
Altus.

Er ist des To - des schul - - dig,

Er ist des To - des schul - - - - - - - dig,

Tenor.
Bassus.

Er ist des To - des

To - des schul - - - - dig.

Er ist des To - des schul - - dig.

Er ist des To - des schul - - dig.

schul - - - - - - - - - - - - - - dig.

Folket:

Lass ihn kreu-zi - gen, lass ihn kreu-zi - gen,
Lass ihn kreu - zi - gen, lass ihn kreu-zi - gen,
Lass ihn kreu-zi - gen, lass ihn kreu - zi - gen, lass ihn
Lass ihn kreu - zi - gen, lass ihn kreu-zi - gen,

lass ihn kreu - zi - gen.
lass ihn kreu - zi - gen.
kreu - - - - - - zi - - gen.
lass ihn kreu - zi - gen.

den kristelige Menighed, betegner „de syv Ord“ et endog meget vigtigt Skridt hen imod de Bach'ske Passionsværker.

I Sammenhæng med *Opstandelsen* og *de syv Ord* skal her med det samme omtales de tre Passioner, i hvilke Schütz for sidste Gang beskæftiger sig med „den evangeliske Historie“ [1]). Mærkværdigt nok støtter Schütz sig i sine virkelige Passionsværker i det store og hele igen til sine protestantiske Forgængeres Opfattelse. Som Tekst til Indledningskoret benytter han efter gammel Skik og Brug igen Overskriften „Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi“ etc.; Evangelistens og de handlende Personers Tale udtrykkes ikke mere i Recitativ, men atter i den gamle kirkelige psalmoderende Kollekttone. Baade instrumental Ledsagelse og instrumentale For- og Mellemspil ere banlyste. Det hele foredrages udelukkende i Sang. Men i ét udmærker disse Schütz'ske Passioner sig fremfor alle

[1]) Der tales i Almindeligded om 4 Passioner af Schütz, nemlig en Matthæus-, Markus-, Lukas- og Johannespassion; Spitta betvivler dog i høj Grad Markuspassionens Ægthed.

tidligere musikalske Behandlinger af Lidelseshistorien. det er i deres Benyttelse af en Række livfulde dramatiske Kor (Turbae). Pøbelens vilde fanatiske „Korsfæst ham“, Disciplenes ængstelige „Herre, er det mig?“ det haanende Raab „Vær hilset, Du Jødernes Konge“, kort sagt, alle de Kor, som findes indførte i Handlingen, ere saa karakteristisk tegnede, at man ved at høre dem uvilkaarligt føler sig hensat midt i Begivenhedernes Gang. Det er ikke bredt udarbejdede Kor i polyfon Stil, men korte, dramatiske Sætninger; det er netop den koncise Kortfattethed, der bringer disse Kor til at virke saa naturligt som Følelsesudbrud, fremkaldte af Øjeblikkets Situation (se Musikbilag).

Schütz har i disse *Turbae* efterladt sig en Række Mesterværker i den dramatiske Korstil; han aabenbarer sig paa dette Punkt ikke alene som en betydningsfuld Forløber for Bach, men ogsaa for Händel, hvis Tyngdepunkt som Oratoriekomponist som bekendt netop ligger i den dramatisk udtryksfulde Korsang.

Schütz's „evangeliske Historier“ ere i Virkeligheden paa én Gang banebrydende for Bach's Passion og for det tyske Oratorium; paa en vis Maade staar de endogsaa det sidstnævnte nærmere, end de staar hint. Om „Opstandelsen“ ved man, som ovenfor bemærket, at den ikke engang var bestemt til kirkeligt Brug; til Begrebet strengt kirkelig svarer overhovedet slet ingen af Schütz's „Historier“. Spitta gør [1]) i denne Retning i Særdeleshed opmærksom paa den Omstændighed, at den evangeliske Koral, som i den Bach'ske Passion er Kompositionens egentlige Kærne og giver denne sit afgjort kirkelige Præg, hos Schütz træder paafaldende stærkt i Baggrunden. Det er ganske vist ikke helt umuligt, siger han, at Schütz nu og da kan have ladet Menigheden træde ind med en til Indholdet passende Koral, men der findes intet Bevis for, at noget saadant virkelig har fundet Sted. Selv paa den motetteagtige Bearbejdelse af Kirkemelodien findes der i Schütz's „Historier“ kun ét Eksempel [2]). Hvor Schütz nu og da benytter en gammel Kirkesang, komponerer han den paa ny (jvnf. ovf. „Da Jesus an dem Kreutze stund“); af den oprindeligt tilhørende Melodi gør han kun undtagelsesvis Brug. Bach tilstræber i sine Passioner fremfor alt at vække Andagt; det er hos ham det lyriske Element,

[1]) Die Passionsmusiken v. Seb. Bach u. Heinr. Schütz. Hamburg 1893.
[2]) Slutningskoret af Johannespassionen.

som har Overvægten. Schütz søger derimod som Dramatiker i sin Musik først og fremmest at levendegøre Handlingen.

„Man kan," skriver Spitta[1]), „betegne det som symbolsk for den Modsætning, der bestaar mellem Schütz og Bach, at endogsaa de Pladser, fra hvilke de lade deres Værker tone ud i Kirken, ligge hinanden diametralt modsat som Vest og Øst. Bach virker fra Orgelets Kor. Han opstiller her ved den egentlige Kilde til sin Kunst sine Sangere og Instrumentister og lader deres forenede Klang, der fylder hele Rummet, bølge ud over den forsamlede Menigheds Hoveder. De optrædende Personer i Schütz's Passion maa man derimod tænke sig opstillede foran Alteret i en Halvkreds omkring Lektionspulten; lidt hævet over dem, paa Pulten selv, staar Evangelisten; nærmest bag ved ham de dramatiske Personer, i anden Række det kun sparsomt besatte Kor. Fortælleren reciterer af en Bog, de andre synger saa vidt muligt udenad, for derved desmere at give det hele Skinnet af Virkelighed."

I Fortalen til „Opstandelsen" forlanger Schütz endogsaa, at de syngende skulle opstilles paa en saadan Maade, at kun Evangelisten er synlig for Tilhørerne. Denne Opførelsesmaade er i høj Grad oratoriemæssig, thi Oratoriet kendes netop derpaa, at der i det ses bort fra en synlig Fremstilling, saaledes at det alene bliver Tonerne, som levendegør det Billede, Fortælleren ruller op for Tilhørerne.

Ikke desto mindre sikre Schütz's „evangeliske Historier" deres Skaber en værdig Plads imellem de protestantiske Kirkekomponister. Trods sin Tilbøjelighed for det dramatisk-udtryksfulde, aabenbarer Schütz i disse Værker et alvorligt, dybt religiøst Sind. Stilen i hans „Historier" er fuldkommen kirkelig, for saa vidt som Musikken helt og holdent bevæger sig i de gamle kirkelige Tonearter. Ved i sine Passioner aldeles at give Afkald paa instrumental Ledsagelse, bøjede Schütz sig ligeledes for en gammel kirkelig Vedtægt, der i den stille Uge forbød ethvert Brug af Instrumenter i Herrens Hus.

Mellem den første og den sidste af Schütz's „evangeliske Historier" ligger der et Tidsrum af 43 Aar; man gennemskrider i disse Værker et helt Kunstnerliv og gør Bekendtskab med en Kunstnerpersonlighed af ikke almindelig Betydning. For at faa et fuldstændigt Billede af denne Mand, der i sit Aarhundrede gjaldt for den største af alle tyske Tonemestre, maa man dog foruden hans „evangeliske Historier" nødvendigvis ogsaa kende hans egentlige

[1]) „Die Passionsmusiken von Seb. Bach u. Heinr. Schütz."

Hovedværk, de saakaldte: *„Symfoniae sacrae“*, hvis tre Dele (udkomne 1629, 1647 og 1650) ligeledes omspænde en længere Periode af den mærkelige Mesters Liv.

Den første Del af dette værdifulde Værk var et umiddelbart Resultat af Schütz's andet Besøg i Venedig. Man føler i denne Musik, hvor levende han ved denne Tid er opfyldt af den ny Musikart, som han nu omsider har lært at kende paa nært Hold. Monteverdi's Værker har nys aabenbaret ham en hel Verden af ny Kunstmidler, som han higer efter at bringe til Anvendelse. Selvstændige Instrumentalstykker veksle i denne første Del med Recitativer og udtryksfulde Solosange, og det hele faar ved en rig Anvendelse af kromatiske Toneforbindelser og en friere Brug af Kirketonearterne, en forholdsvis moderne Karakter.

Trods sin Begejstring for den ny Musikretning vedblev Schütz dog altid ogsaa at holde den ældre klassiske Musikstil højt i Ære. Dette lader sig ikke alene bevise af hans gentagne Udtalelser om, at en Komponist, før han forsøger sig i den ny Kunststil, nødvendigvis maa være fuldt fortrolig med den klassiske a-capella-Sang, men ogsaa af talrige Eksempler i hans senere Værker[1]).

Af alle Schütz's Kompositioner staar upaatvivlelig det 3die Bind af hans „Symphoniae sacrae“ højest. Intet Sted kommer hans Ejendommeligheder saa klart for en Dag som her. Hovedparten af de i dette Værk indeholdte Musikstykker behandle smaa Scener ud af det ny Testamente, som f. Eks. Gabriels Forkyndelse af Jesu Fødsel, Jesu Besøg i Templet som Barn, Farisæeren og Tolderen, Pauli Omvendelse o. fl. Det er, om man vil, Oratorier i lille Maalestok, i alt Fald indeholdes der i dem, ligesom i de før omtalte „evangeliske Historier“, betydningsfulde Spirer til Udviklingen af denne Musikform. Schütz benytter i dette Værk ligesom i sin Tid i Davidssalmerne et Hovedkor, der i afgørende Momenter faar Støtte af et fuldstændiggørende Kor. Instrumentalledsagelsen udføres som oftest af et Orgel og to Violiner.

„Pauli Omvendelse“ begynder med, at to Basstemmer af det seksstemmige Hovedkor istemmer Raabet: „Saul, Saul, hvorfor forfølger Du mig?“ De andre Stemmer og Violinerne gentager Sætningen, som derefter optages af begge Korene. Disse træder ind med fuld Kraft, men synger efterhaanden svagere og svagere, indtil Sangen omsider toner ud i et pianissimo. Ganske svagt intonere

[1]) Se f. Eks.: „Musicalia ad chorum sacrum“ (Dresden 1648), „12 geistliche Gesänge“ (Dresden 1657) o. s. v. i Heinr. Schütz's samlede Værker, udg. af Ph. Spitta (kgl. Bibl.).

nu et Par enkelte Stemmer: „Det vil blive dig svært at stampe imod Braaden.“ „Saul, Saul,“ lyder det derimellem igen stærkere og stærkere fra Koret. Siden klinger Raabet igen svagere og intoneres til sidst kun endnu af Tenoren. Det hele afsluttes pianissimo med Spørgsmaalet: „Hvorfor forfølger Du mig?“

Af Schütz's øvrige Værker skulle her kun endnu nogle enkelte nævnes. Hovedparten af disse er Kirkeværker, i hvilke den gamle og ny Stil række hinanden Haanden. To Aar efter „Opstandelsen“ udkom i Freiberg en Samling „Geistliche Gesänge“; samme Sted udgav Schütz i Aaret 1628 sin Musik til Becker's rimede Salmer. I Krigsaarene, som det formodes, under hans Besøg i Danmark, opstod endelig: „Geistliche Concerte zu 1 bis 5 Stimmen“ (Leipzig 1636[1]) og „Musikalische Exequien“ (Dresden 1636). Ogsaa anden Del af Schütz's „Symphoniae sacrae“, som er tilegnet den danske Prins Christian og 1642 blev denne overrakt af Schütz selv, er sandsynligvis bleven til her oppe.

Prætorius' og Schütz's Forsøg paa at give den italienske koncerterende Stil et Hjem i den protestantiske Kirke, fandt hurtigt Efterfølgelse hos andre. De tyske Kirkekomponister, som i det 17de Aarhundrede toge Eksempel efter de to nævnte Mestre, vare ikke faa. Som de vigtigste af dem skal her kun nævnes *Johann Hermann Schein* og *Andreas Hammerschmidt.*

Johann Hermann Schein melder sig i sit Hovedværk: „*Israelis Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlein*“ (1623) som en ivrig Tilhænger af den italienske Musikretning. Hans Samtid satte saa megen Pris paa ham, at den nævnte ham som det 3die store S. i det 17de Aarhundredes berømte Musiker-Trekløver: Schütz, Scheidt[2]), Schein. Ansat som Kantor ved Thomasskolen i Leipzig bidrog Schein ogsaa til at hæve denne Institution, der skulde kulminere med Bach, men ogsaa stod højt baade før og efter hans Tid.

Til Thomasskolens berømte Kantorer før Bach hører, foruden Schein, dennes umiddelbare Formand i Kantorembedet, Sethus Calvisius, der baade som ualmindelig dygtig Bearbejder af protestantiske Kirkemelodier og som lærd musikvidenskabelig Skribent, i sin Tid nød en kolossal Anseelse.

[1]) 2den Del af dette Værk udkom 1639 i Leipzig og er tilegnet den danske Hertug Frederik (senere Frederik den 3die).

[2]) Samuel Scheidt var en af denne Tids betydeligste tyske Orgelmestre. (Nærmere om ham ndf. i 17de Kapitel).

Ulige større musikhistorisk Interesse end Schein har

Andreas Hammerschmidt (f. 1611, d. 1675), der paa sit Gravmæle betegnes som Tysklands Amphion, Zittau's Orfeus [1]), og af sin Samtid især blev beundret som en Mester i den polyfone Skrivemaade. Nutiden ser hans Hovedbetydning deri, at han igen sammenlukkede den Kløft, der hos Schütz havde aabnet sig mellem Menighedskoralen og den aandelige Kunstsang. Hans „*Dialogi spirituali*“ eller „Samtaler mellem Gud og en troende Sjæl“ betegne et nyt Stadium i Udviklingen af den evangeliske Kirkemusik. Teksten til disse „Samtaler“ dannes i Regelen af Skriftsteder, der ere stillede saaledes sammen, at de passe til hinanden som Spørgsmaal og Svar. Ofte sammenpasses ogsaa paa lignende Maade to Koraler, eller Kompositionen bliver bygget over virkelige Samtaler ud af den hellige Skrift.

En af Hammerschmidt's „aandelige Samtaler“ skal her beskrives som Eksempel paa denne ejendommelige Kompositionsform. En Basstemme, som forestiller Kristus, der taler til Menigheden, synger først alene: „Mir hast du Arbeit gemacht mit deinen Sünden, und hast mir Mühe gemacht mit deinen Missethaten.“ En Solokvartet svarer i Menighedens Navn: „O hilf Christe Gottes Sohn durch dein bitter Leiden“ [2]). Derimellem fortsætter Bassen endnu stadig: „Mir hast du Arbeit gemacht“ etc. Menigheden holder ikke op med at bede: „O hilf Christe“ etc., før endelig Stemmen svarer: „Siehe ich tilge deine Übertretung und gedenke deiner Sünde nicht“. Til allersidst falder hele Koret ind og synger:

O hilf Christe, Gottes Sohn
Durch dein bitter Leiden,
Dass wir dir stets unterthan
All Untugend meiden;
Deinen Tod und sein Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Hammerschmidt var ikke den eneste Komponist, der i det 17de Aarhundrede satte sig det til Livsopgave igen at skaffe Koralen en værdig Plads i den protestantiske Kirkemusik. I Kønigsberg, den By, hvor den protestantiske, harmonisk bearbejdede Koral i Johannes Eccard netop havde ejet en af sine allerædleste Repræsentanter, fremkom den brandenburgske Kapelmester Johann Se-

[1]) Han var i sine senere Leveaar Organist ved Johanneskirken i Zittau.
[2]) Det sidste Vers af Koralen: „Christus der uns selig macht“, hvis Melodi Hammerschmidt her ogsaa benytter.

bastiani i Schütz's Dødsaar 1672 med et Passionsværk, i hvilket Koralen spiller en saa betydningsfuld Rolle, at man faar Indtrykket af med det at være rykket Bach's Passionsværker et godt Stykke nærmere. Den fuldstændige Titel paa Sebastiani's Passion lyder: *„Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, in eine recitirende Harmoni von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem Basso continuo gesetzet, worinnen zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte accomodiret worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preussen, Johanne Sebastiani Vinariâ Thuringo. Königsberg. Gedruckt durch Friedrich Reusnern 1672, in Verlegung des Autoris"*.

Værket indledes med et kort Forspil (Symfoni), der udføres af Strygeinstrumenter og Orgel; saa følger et ligeledes kun kort femstemmigt Kor over Ordene: „Höret das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthæo". Som Afslutning tjener et lignende Kor over Ordene: „Dank sei dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen". Til at synge efter Prædikenen og Kollekten er der endelig endnu vedføjet en kort Taksigelsessang: „Was soll ich liebster Jesu dir". Den Ramme, som omgiver denne Passion er altsaa fuldstændig i gammel Stil. Om selve „Fortællingen" er der ogsaa kun det at bemærke, at Evangelistens Parti er behandlet *recitativisk*, og at den instrumentale Ledsagelse overalt udføres af *Strygeinstrumenter*. Noget virkelig nyt bringer Sebastiani derimod i de Koralvers, som han mange Steder indlægger i Handlingen og som paa det allernøjeste passer ind der, hvor de netop staar.

Hvor Kristus har sagt: „Sætter Eder her, medens jeg gaar derhen og beder", istemmes det første Vers af Koralen „Vater unser im Himmelreich"; hvor han lidt efter siger: „dog ikke som jeg vil, men som du vil", synges det fjerde Vers af samme Salme: „Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich". Da Folket har raabt: „Han er skyldig til Døden", lyder Koralen: „O Lamm Gottes unschuldig" etc.

Sebastiani benytter næsten udelukkende Johannes Eccard's Koraludsættelser, men lader af disse kun Overstemmen (Melodien) synge; Harmonierne lader han udføre af fire dybe Strygeinstrumenter.

I Kønigsberg virkede i det 17de Aarhundrede ogsaa en anden Musiker, hvis Navn her ikke bør forties. Denne Musiker er Heinrich Schütz's Nevø,

Heinrich Albert[1], der i sin Tid især nød stor Popularitet som Liederkomponist. Hans Hovedværk: „*Poetisch musikalisches Lustwäldelein, oder geistliche und weltliche Arien und Lieder, in ein Positiv, Clavicymbel, Theorbe oder anderes vollstimmiges Instrument zu singen*, i otte Dele. var i sin Tid at finde i ethvert tysk musikvenligt Hjem, og udkom i Løbet af en halv Snes Aar i 6 Oplag. Albert har som Komponist sin Styrke i Melodien; mange af hans iørefaldende sangbare Melodier gik med Tiden over i Folkemunde og blev Folkemelodier; en Del af dem lever ogsaa endnu i Kirkesangen; som Harmoniker er han mindre betydelig.

Som Ophav til mange smukke kirkelige Sange skal i Sammenhæng med Heinrich Albert nævnes Berlineren Johann Crüger[2], af hvis Melodier flere endnu benyttes selv i den danske Kirke, som f. Eks.: „Jesus du min Glæde", „Jesus er mit Haab min Trøst", „Nu takker alle Gud", „Fra Gud vil jeg ej vige", „Herre jeg har handlet ilde" etc.

[1]) Heinrich Albert var født i Lobenstein i Aaret 1604 og blev rimeligvis uddannet hos sin Onkel. Fra 1631 og indtil sin Død virkede han i Kønigsberg som Organist.

[2]) Johann Crüger var født i Nedre-Lausitz i Aaret 1598 og var fra 1622 og indtil sin Død 1662 Kantor ved Nicolaikirken i Berlin.

FEMTENDE KAPITEL.

Kunstsangen i Italien. Kastraterne. Den italienske Opera i Udlandet. Den franske Opera under Lully's Efterfølgere og Jean Philippe Rameau.

Neapolitanernes store Kærlighed til Melodien havde, som ovenfor meddelt (se 13de Kap.), bragt Operaen ind i et nyt Spor. Det var ikke mere Digtningen, Dramaet, som optog Hovedinteressen, det var langt mere Sangvirtuoserne, som nu trak Folk til Huse. I aandeløs Beundring lyttede man til deres halsbrækkende Præstationer; man nød med Sanserne og lod Aanden hvile; man fantaserede ikke mere som før om den klassiske Tragedies Genopvækkelse, men saa i Operaen kun en behagelig Adspredelse efter Dagens Anstrengelser.

En absolut Følge af den saakaldte „skønne Stil“ var Kunstsangen ikke. Sangstemmens Pleje havde man allerede taget sig af i Operaens første Dage. Som det vil mindes, indledte Giulio Caccini alt i Aaret 1600 sin „Nuove musiche“ med en kortfattet Lære om Solosangen.

Af Interesse er Caccini's, som det synes den tidligste, Omtale af et „Tempo rubato“, eller som han kalder det, „Stile nobile“. Han byder Sangerne under visse Omstændigheder at frigøre sig for Mensurens Tvang ved at fordoble eller halvere Nodernes Værdi, efter som det kan passe med Ordenes Mening. Caccini advarer ogsaa imod den altfor overdrevne Benyttelse af Koloratur; han betegner foragtelig denne som et Nødanker til Hjælp for dem, der ikke forstaa at lægge det rette Udtryk i Sangen. Trillen forklarer han som en vedholdende Vibreren paa én Tone; kommer der, saaledes som i vor Trille, en Binode til, hedder det Gruppo.

Samtidig med at Caccini beriger Musiklitteraturen med den første „Sangskole“, opdukker ogsaa de første berømte Sangere og Sangerinder. Som højt begavede Sangerinder omtales allerede

Caccini's to Døtre, Francesca og Settima Caccini, af hvilke førstnævnte var et Universalgeni, idet hun baade udmærkede sig som Sangerinde, som Lut- og Clavicymbelspillerske, som Komponistinde og som Digterinde; hun gav sig endogsaa af med at skrive latinske Vers. Ogsaa Peri betegnes som en „fint uddannet Sanger", og det formodes, at han selv sang Orfeus' Parti ved Opførelsen af „Euridice". Ved denne Lejlighed optraadte ogsaa tre andre Sangere, nemlig Tenoren Francesco Rasi fra Arezzo, Kontraaltisten Antonio Brandi, samt Bassisten Melchior Palontrotti, der under ét betegnes som „i piu eccellenti musici de nostri tempi". Som en Koloratursangerinde af høj Rang omtales ogsaa hin Vittoria Archilei, der sang Euridice's Parti.

En fortrinsvis dramatisk begavet Sangerinde fremtræder otte Aar senere med Virginia Andreini, der, som ovenfor meddelt, i Mantua høstede store Triumfer ved sin mesterlige Udførelse af Ariadne's Parti i Monteverdi's Opera „Arianna". 1626 meldes der fra Rom endogsaa om en heftig Partistrid, der her udspinder sig i Anledning af den samtidige Optræden af to berømte Sangerinder. Den ene, Margherita Costa, var fra Ferrara og blev af sine Tilhængere, Costisterne, hævet lige saa højt, som hendes Modstanderske, Venetianerinden Cecca della Laguna, blev det af sine, de saakaldte Cecchister. Omsider besluttede man at lade de to Sangerinder rivalisere i en og samme Opera. Hvert Parti lovede sig en glimrende Sejr, men da indløb der fra den den Gang almægtige Fyrstinde Aldobrandini et Forbud til de to Sangerinder imod at optræde; deres Partier bleve dem fratagne og gaves i Steden for til to Kastrater.

En af Grundene til, at i denne Tid særlig Sangerinderne synes at have vakt Opsigt, var den, at deres offentlige Fremtræden endnu var en Nyhed. Før den dramatiske Musiks Fremkomst havde Kunstmusikken som bekendt haft sit Hovedstade i Kirken, og i den katolske Kirke var det fra gammel Tid Kvinden forbudt at hæve sin Stemme. I hele den nederlandske Periode, ja helt op til Palestrina's Tid, var Sopran- og Altpartierne dels blevet udført af Drenge, dels af spanske Falsetsangere. Sangerinderne kom først i Velten med Operaen, men fik fra Teateret hurtigt Indgang i Kirken. Om det saa var Nonner, saa fejrede disse i det 17de Aarhundrede Triumfer som Solosangerinder; en romersk Nonne, ved Navn Moravia, satte i flere Aar Verden i Forbavselse ved sin Sirenesang.

Længe skulde Sangerinderne imidlertid ikke faa Lov til at beholde Hæderspladsen alene. Imod dem opstillede der sig snart en Klasse Sangere, der forenede Kvindens høje Stemmeleje med Mandens Kraft og Udholdenhed og paa denne Maade saa sig i Stand til at udfylde Operaens kvindelige Roller lige saa tilfredsstillende som Kvinderne selv. Denne Klasse Sangere var de saakaldte Kastrater, der enkeltvis allerede dukke op ved det 17de Aarhundredes Begyndelse, men inden Aarhundredets Slutning har tilkæmpet sig en saadan Magtstilling, at hele det musikalske Publikum falder dem til Fode. Mens man i Operaens ældste Dage paa passende Maade havde givet Mandspartierne til Mænd og Kvindepartierne til Kvinder, indsneg der sig, efter at Kastraterne vare dragne ind paa Operascenen, den Uskik, at Elskerens Rolle mange Gange blev udført af en Sopransanger, Elskerindens af en Altsangerinde, hvorved det mærkelige Tilfælde fremkom, at Elskeren i en Duet tidt sang Overstemmen, Elskerinden Understemmen.

Sangvirtuositeten tog med Kastraternes Fremtræden et mægtigt Opsving. Beretningerne om, hvad disse evropæiske Eunukker kunde præstere, lyder næsten utrolige. Om Kastratsangeren Baldassare Ferri (f. 1610, d. 1680) fortælles der, at han i én Vejrtrækning kunde synge den kromatiske Skala op og ned gennem to Oktaver med en Trille paa hver Tone og saa rent, at man uden Risiko kunde lade et Instrument falde ind paa hvilket som helst Sted i Skalaen. Farinelli besad i sine unge Dage en saadan Stemmekraft, at han i Rom overdøvede en Trompeter, der paa Opfordring konkurrerede med ham.

De højst ansete Sangkonservatorier vare *Pistocchi*'s Skole i Bologna og *Porpora*'s Skole i Neapel.

Andre bekendte Skoler vare *Gizzi*'s Skole i Neapel, *Fedi*'s og *Amadori*'s Skole i Rom, *Francesco Peli*'s i Modena, *Francesco Brivio*'s i Milano, *Giovanni Paita*'s i Genua og *Francesco Redi*'s i Florens.

Francesco Antonio Pistocchi var født i Palermo i Aaret 1659, men kom allerede som lille Dreng til Bologna. Efter at være bleven undervist af sin Fader og af Stedets første Lærere, forsøgte han sig i sit tyvende Aar som dramatisk Sanger, men havde ikke Held med sig. Bedre Lykke havde han som Operakomponist. I denne Egenskab kaldtes han 1697 til Tyskland som Kapelmester hos Markgreven af Brandenburg. Først da han i Aaret 1699 vendte hjem derfra, stiftede han i Bologna sit berømte Sangkonservatorium, der siden overtoges af hans Elev Antonio Bernacchi og snart fik Hævd som en af Italiens Mønsterskoler.

Pistocchi tilstræbte som Sanglærer fremfor alt at bibringe Eleven en solid Teknik, et smagfuldt Foredrag og en distinkt Tekstudtale; han tog ogsaa samvittighedsfuldt Hensyn til den enkelte Stemmes Ejendommeligheder og særlige Natur og holdt ikke paa nogen almengyldig Metode.

Fra Pistocchi's Skole udgik en stor Del af de Sangkunstnere, der i forrige Aarhundrede kastede Glans over den italienske Opera, deriblandt den omtalte Antonio Bernacchi, Antonio Pasi, J. B. Minelli, Bartolino da Faenza o. fl.

Elev af Bernacchi's Skole var bl. a. den fra Händel's Biografi vel bekendte Francesco Bernardi, almindelig kaldet Senesino. Hans Stemme omtales som en gennemtrængende lys, egal og behagelig Mezzosopran med en ren Intonation og smuk Trille. I Højden gik han sjældent over f̄. Fløjtenisten Quanz, der var hans samtidige, berømmer hans mesterlige Syngemaade og fuldendte Foredrag. Kun fra Karakterens Side ankes der over Senesino. Han var som Menneske lige saa ufordragelig som Flertallet af disse Sangheroer, der, forkælede af alle, i Regelen lede af Selviskhed og et grænseløst Hovmod. Især over for Komponisterne opførte de sig som sande Tyranner. Det afhang jo som oftest af dem, om en Opera gjorde Lykke eller ej, og det var derfor de færreste Komponister, der havde Mod til ikke at føje dem, naar de fremfor alt forlangte deres Stemmer stillede i et flatterende Lys. En af de faa Komponister, der ikke gjorde sig til Slave for Sangernes Luner, var *Händel*; i London fordristede han sig endogsaa ved en Lejlighed til at vise den store Senesino Døren, et Skridt, han, som det senere vil vise, ikke kom til at gøre ustraffet.

Andre Berømtheder, som udgik fra Bernacchi's Skole, vare Giovanni Carestini, Giovanni Tedeschi Amadori, Tommaso Guarducci, Giambattista Mancini og Tyskeren Anton Raaff.

En mægtig Konkurrent havde Pistocchi's Skole i Porpora's Skole i Neapel.

Nicolo Porpora var født Neapolitaner og Elev af Scarlatti, Greco og Mancini. I Lighed med mange andre italienske Musikere førte han et bevægeligt Liv, var snart i Italien, snart i Tyskland, en Tid lang ogsaa i England. I Dresden virkede han en Stund som Hofkapelmester og Sanglærer for Kurprinsesse Maria Antonia (se ndf.), i Wien levede han i en Del Aar som Sanglærer og kom her umiddelbart til at paavirke Josef Haydn, der som fattig Musiker en Tid tjente Porpora som Akkompagnatør og derigennem fandt en velkommen Lejlighed til at gøre sig bekendt med dennes Syngemaade. 1733 blev Porpora af Händel's Modparti engageret til at forestaa og lede det italienske Operaforetagende, der i dette Aar i London blev sat i Gang for at styrte Händel's Operaakademi. Han rejste til England med sin berømte Elev Farinelli, men maatte tre Aar efter igen vende hjem, idet Händel's tiltagende Berømmelse hindrede det italienske Parti i at fortsætte sine aarelange Demonstrationer.

Skønt Porpora udfoldede en stor og alsidig Komponistvirksomhed, er det dog ikke i hans musikalske Opfindsomhed, at man skal søge hans Hovedfortjeneste. Som Komponist indtager han ikke nogen som helst fremskudt Stilling. Sin Verdensberømmelse skylder han sin store Begavelse som Sanglærer. Det Sanginstitut, han 1711 oprettede i Neapel, fik som sagt ligesom Pistocchi's et evropæisk Ry.

Elev derfra var, som sagt, bl. a. *Carl Broschi*, almindelig kaldet Farinelli, den af alle de ældre italienske Sangere, der maaske har vundet størst Popularitet.

Enhver kender Fortællingen om den helbredende Virkning, Farinelli's Sang udøvede paa den af Melankoli sindssyge spanske Konge Philip den 5te, der i ti Aar holdt Farinelli i sin Tjeneste alene for hver Aften at kunne høre ham foredrage de samme fire Arier. Farinelli's Stemme beskrives 1726 af Quanz som en gennemtrængende fuld lys Sopran, hvis Omfang rakte fra $a-\overline{d}$; faa Aar senere kom der endnu nogle Toner til i Dybden. „Hans Intonation," skriver Quanz, „var ren, hans Trille smuk, hans Bryst overordentlig kraftigt til at holde Vejret, og hans Strube meget bevægelig, saaledes at han kunde frembringe de største Spring hurtigt og med stor Lethed. Brudte Akkordpassager beredte ham ingen Vanskelighed." Mens han i sine unge Dage mest lagde an paa at brillere som Tekniker, beflittede han sig i den modnere Alder først og fremmest paa at rive sine Tilhørere hen med et varmt og sjælfuldt Foredrag. Som Helhed stod han baade som Kunstner og som Menneske højere end Flertallet af sine Kollegaer. Meget til hans Ros taler bl. a. den Omstændighed, at han aldrig paa nogen egennyttig Maade benyttede sig af sin foretrukne Stilling som den spanske Konges Yndling og Raadgiver.

En anden stor Sanger af Porpora's Skole var Gaetano Majorano, kaldet Caffarelli, der ligesom Farinelli besad et kolossalt Stemmeomfang, stor Stemmekraft og en svimlende Teknik.

Med sin Sang sammentjente han sig i England saa stor en Formue, at han derfor kunde købe sig et Hertugdømme, der aarligt indbragte ham 45000 Frcs.

Den Hyldest, som ydedes Kastraterne, hindrede ikke, at der sammen med dem endnu bestandig fremstod store Sangerinder. Ogsaa af dem kom flere til at spille en Rolle i *Händel*'s Livshistorie. Saaledes var Händel ved sin Debut som Operakomponist i Italien saa heldig at faa Hovedpartiet i sin Opera „Rodrigo" udført af den store Sangerinde Vittoria Tesi, der var Elev af Francesco Redi i Florens og af Bernacchi i Bologna. Hun havde en mægtig Kontraalt og optraadte i Særdeleshed i Mandsroller. Hendes Stemme var ikke meget bevægelig, men hun stod højt som Skuespillerinde.

Händel satte megen Pris paa hende, og hun fulgte ham siden fra Florens til Venedig for igen at optræde i hans Opera „Agrippina“. — I London kom Händel senere paa ny i Forbindelse med flere af Tidens første Sangerinder. En af disse var *Faustina Bordoni*, senere gift med den tyske Komponist Joh. Ad. Hasse, en anden var *Francesca Cuzzoni*.

Faustina Bordoni var Mezzo-Sopran og uddannet af Venetianerne *Michel Angelo Gasparini* og *Benedetto Marcello*. Hun besad et medfødt Skuespillertalent, stor legemlig Ynde og et Organ, der satte hende i Stand til at udrette alt; særlig havde hun Færdighed i den hastige Gentagelse af en og samme Tone. Francesca Cuzzoni var hende underlegen i Skønhed; hun var lige saa styg som Faustina var smuk; men som Sangerinde havde ogsaa hun store Betingelser. Hendes Specialitet var de patetiske Arier; hun havde en mægtig omfangsrig Sopran, som rakte fra $\overline{c}$—$\overline{\overline{c}}$, og hendes Intonation var mønsterværdig.

I den første Halvdel af det 18de Aarhundrede staar den italienske Kunstsang paa Højden, i den anden Halvdel begynder den at forfalde. Grunden var uden Tvivl paa den ene Side Gluck's Fremtræden og Bekæmpen af det italienske Virtuosvæsen, paa den anden Publikums stærkt tiltagende Interesse for Instrumentalmusikken.

Det er gentagne Gange blevet fremhævet, hvorledes den italienske Opera imidlertid havde sat sig fast rundt omkring i alle Evropas Lande og i den Grad var bleven en Modesag, at kun den i Italien oplærte Operakomponist agtedes for virkelig duelig. Kun Frankrig og de mere afsides liggende Dele af Evropa bevarede endnu indtil en vis Tid national Selvstændighed. Lully's og Keiser's Opera i Paris og i Hamborg og Purcell's Sangdrama'er i England (se ndf.), opnaaede i det mindste at hævde deres Stilling i nogle Decennier, før Italieneropera'en slog dem ihjel.

Dresden var som bekendt den første *tyske* By, som viste Interesse for den italienske Opera. Signalet gav her indirekte allerede Kurfyrst Johann Georg den første, da han 1627 forskrev Peri's og Rinuccini's „Dafne“ fra Florens. Den Omstændighed, at han lod en tysk Digter omskrive Teksten og en tysk Komponist forsyne denne med ny Musik, tyder imidlertid paa, at denne Fyrste, trods sin Henrykkelse over Italienernes Opfindelse, dog ogsaa endnu nærede Interesse for sit eget Lands Kunst.

Mindre fast i sine nationale Principper var hans Søn, Johann Georg den anden, hvis store Kærlighed til den italienske Musik, som før meddelt, allerede kom til Orde, da han som Kurprins oprettede sit eget, af Italienere sammensatte Kapel (se ovf.). Endnu tydeligere kom hans Begejstring for Italienerne naturligvis for en Dag, da han 1656 selv overtog Regeringen. Hans Faders gamle Kapelmester Heinrich Schütz fik straks flere italienske Kollegaer ved sin Side, og den 3die November 1662 gjorde Italieneren Bontempi med sin Opera „il Paride" for første Gang Dresden bekendt med en italiensk Opera i Originalsproget (se ovf. 14de Kapitel). To Aar efter opførtes der i samme By et Teater, som alene var bestemt for Operaopførelser, og med Johann Georg den tredie fik Dresden omsider en fast italiensk Opera[1]).

Fra nu af stiller det sig i Dresden stadig gunstigere og gunstigere for Italienerne. Kurfyrsterne Johann Georg den tredie, Johann Georg den fjerde, Friedrich August den første (den samme, der som Konge af Polen siden benævnes August den anden eller „den Stærke") og August den tredie vare alle lidenskabelige Beundrere af den vælske Musik.

En vigtig Begivenhed i Dresdneroperaens Historie var Oprettelsen af et nyt og særdeles pragtfuldt Operateater under August den Stærke. Det indviedes i Aaret 1719 ved Kurprinsens Formæling med en overordentlig pragtfuld Operaforestilling, som allerede er omtalt ovenfor i trettende Kapitel. Den berømte italienske Mester *Antonio Lotti* og hans omtrent lige saa navnkundige Hustru Sangerinden *Santa Stella* bleve, som der meddelt, tilligemed en hel Skare af Sangstjerner ved denne Lejlighed forskrevne fra Venedig for at opføre to af Lotti forfattede Festoperaer, en Begivenhed, der kostede Sachsen uhyre Pengesummer, men ogsaa befæstede Dresdens Ry som musikalsk Verdensstad.

Den italienske Operas gyldneste Periode i Dresden falder under August den tredie (1733—1763), der var en Ven af de skønne Kunster og tillige med sin Hustru, Maria Josepha (en Datter af den østrigske Kejser Joseph den første) satte den italienske Opera over alt.

[1]) Som Kapelmester for denne ansattes Italieneren *Carlo Pallavicini*, der ved sin Død 1688 afløstes af Heinrich Schütz's Elev *Christoph Bernhard*. Efter ham fulgte 1692 *Nicolaus Adam Strungk*, der samme Aar, efter Kurfyrstens Anmodning, ogsaa grundede en italiensk Opera i Leipzig.

Ogsaa de yngre Medlemmer af Kurfyrstens Familie vare ivrige Musikvenner. Kurfyrstens tre Døtre spillede dygtigt Klaver. Svigerdatteren, Kurprinsesse Maria Antonia [1], bragte det som Musiker endogsaa til en for en Prinsesse ualmindelig Fuldkommenhed. I Sang tog hun Undervisning hos Porpora, der som bekendt opholdt sig en Tid i Dresden; i Komposition og i Klaverspil var den berømte Johann Adolf Hasse (se ndf.) hendes Lærer. Ogsaa som Digterinde og Malerinde udmærkede hun sig. Til to Operaer, hun komponerede, og ved hvis Opførelse i Dresden hun selv udførte Hovedrollen, havde hun selv forfattet Teksten. Forskellige af hendes Tekster ere satte i Musik af Hasse. Interessant er endelig ogsaa hendes Korrespondance med Frederik den Store af Preussen (1763—79 [2]), som giver et Indtryk af, i hvor høj Grad de fyrstelige Personer i hine Dage vare indtagne for den italienske Musik og imod den ved samme Tid spirende nationale Retning i Musikken.



Fig. 104. Johann Adolf Hasse.

Saa snart August den tredie kom til Regeringen, kaldte han den baade som Komponist og som Dirigent verdensberømte Johann Adolf Hasse til Overkapelmester for sit Kapel og til Komponist for Operaen. Samtidig blev dennes Hustru, den før omtalte store Sangerinde Faustina Hasse, født *Bordini*, engageret som Operaens Primadonna. Dette Par blev nu i en lang Aarrække Livet og Sjælen i Dresdens Musikliv og fortjener derfor at omtales nærmere.

Joh. Adolf Hasse var født i Bergedorf i Aaret 1699 og modtog sine første musikalske Indtryk i det nærliggende *Hamborg*. Keiser's lette men yndefulde Musik blev der hans Ideal, og det var under Paavirkning af den, at Hasse som Tenorist ved Hertugen af Braunschweig's Hof i Aaret 1723 skrev sin første Opera „Antigone". Savnet af en tilstrækkelig teoretisk Uddannelse førte Aaret efter den unge Musiker til Neapel, hvor han tog Undervisning hos Porpora. Dennes Person og Fremgangsmaade mishagede ham dog saaledes, at han hurtigt igen afbrød sine Timer og i Steden for henvendte sig til den gamle Alessandro Scarlatti. Han blev Scarlatti's kæreste Elev, og det varede ikke længe, før han som Komponist ogsaa blev hele Italiens Yndling. Den første Opera, han skænkede Italienerne, var „Sesostrate", der 1726 blev opført paa det kongelige Teater i Neapel. Den og hans næste Opera „Attalo" gjorde hans Navn bekendt i hele Italien og foranledigede, som det synes, hans Udnævnelse til Kapelmester ved Konservatoriet *degl' Incurabili* i Venedig. I denne By, hvor Hasse indtraf 1727, synes det for øvrigt især at have været hans Klaverspil, der skaffede ham Venner.

[1]) En Datter af Kurfyrsten af Baiern (siden Kejser Carl den syvende).

[2]) Findes i 24de Bind af Frederik den Stores Værker, udgivne af Preuss.

De fornemme venetianske Adelsfamilier kappedes om at indbyde den indtagende unge Mand til deres Selskaber; man skrev Sonetter til ham, og Damerne overøste ham med Blomster. Det kunde ikke undgaas, at den Opsigt, Hasse vakte, omsider blev pinlig for Venetianernes hidtilværende Yndling, den store italienske Sangerinde *Faustina Bordoni*, der netop lige var vendt hjem fra at have fejret store Triumfer i London og var vant til, at ellers alle faldt hende til Fode. En Tid lang undgik hun med Vilje at træffe sin Rival, men Nysgerrigheden overmandede hende dog til sidst, saa hun modtog Indbydelsen til et Selskab, hvor ogsaa Hasse var Gæst. Ikke saa snart havde hun der set ham og hørt ham spille, før hendes Uvilje forsvandt og gav Plads for en brændende Kærlighed. Kort efter blev hun Hasse's Hustru. De to Kunstnere arbejdede fra nu af Haand i Haand. Hasse skrev efter denne Tid alle sine Operaer med Tanken paa Faustina og vidste altid at lægge det kvindelige Hovedparti saaledes til Rette for hendes Stemme, at det klædte hende; omvendt havde han den Fordel i Faustina at besidde en Primadonna, hvis Tragten fremfor alt gik ud paa at bringe hans Musik til at tage sig ud. Det berømte Kunstnerpar blev snart stærkt efterspurgt; ved at engagere dem, slog man jo to Fluer med ét Smæk og fik, foruden en fremragende Komponist, en Primadonna af høj Rang. En af Ægteparret Hasse's mange Kunstrejser gjaldt *Dresden*, og de gjorde her saa megen Lykke, at August den tredie som sagt i Aaret 1733 fandt sig foranlediget til at knytte dem til den sachsiske Hovedstad ved et fast Engagement.

Hasse og hans Hustru blev i tredive Aar i det sachsiske Hofs Tjeneste, og de kastede i denne Periode en saadan Glans over Dresdneroperaen, at der aldrig var gaaet saa stort et Ry af den, som i deres Tid. Først da August den tredies Død i Aaret 1763 nødvendiggjorde den italienske Operas Opløsning, forlod Hasse og hans Hustru Dresden, hvorfra førstnævnte for øvrigt i Aarenes Løb havde gjort Udflugter baade til London og til Italien. Ægteparret gik først til Wien, siden til Venedig, hvor Hasse døde i December 1783; naar Faustina er død, ved man ikke.

Johann Adolf Hasse er en af de mest udprægede Typer paa en Operakomponist af den efter-Scarlatti'ske Skole. De op imod hundrede Operaer, han har skrevet, ere næsten ikke til at skælne fra de samtidige Værker af Vinci, Porpora o. s. v. Man savner i hans Værker baade Dybde og Originalitet, to Egenskaber, der jo for øvrigt mangler Flertallet af denne Tids Operakomponister. Et Bevis for den Overfladiskhed, hvormed det attende Aarhundredes Operakomponister gik til Værks, har man i Dresdnerkomponisten Naumann's [1]) Udtalelse, at en knap Maaned bør strække til for at

[1]) Joh. Gottlieb Naumann var fra 1764 ansat i Dresden som kurfyrstelig Kirkekomponist; Aaret efter udnævntes han tillige til Kammerkomponist, og 1776 blev han sachsisk Hofkapelmester. Han har bl. a. ogsaa virket til at befæste den italienske Operas Stilling i *Stockholm* og *København*.

skrive, indstudere og opføre en Opera. Det var Datidens Trang til altid at høre ny Operaer, som førte til dette Hurtigskriveri og til Operakomponisternes overordentlige Produktivitet. En Opera blev i Regelen kun spillet nogle faa Gange og saa lagt helt bort. Komponisterne lagde selv saa lidt Vægt paa deres dramatiske Frembringelser, at de ikke en Gang brød sig om at lade dem trykke. Ingen italiensk Opera fra denne Periode foreligger i trykt Udgave[1]). Man kan efter dette slet ikke undre sig over det Svar, Hasse gav den engelske Musikhistoriker Burney, da denne anmodede ham om en Fortegnelse over de Værker, han havde komponeret. Hasse svarede nemlig, at han ikke en Gang selv kendte dem alle; han vidste kun, at han, paa én Undtagelse nær, havde komponeret alle Metastasio's Operaer; nogle af dem havde han endogsaa komponeret tre à fire Gange, de fleste to Gange. For Resten havde han ogsaa komponeret en Del Operaer af Apostolo Zeno; dertil kom endnu fjorten eller femten Oratorier, forskellige Messer, Misererer, Salve-Regina'er, Kantater, Serenader, Intermezzoer og Sang-Duetter. Af Trioer, Kvartetter og Koncerter for Instrumenter havde han skrevet saa mange, at han mistvivlede om, at han vilde kunne genkende dem alle, hvis de tilfældigvis faldt ham i Hænderne.

Det er baade i Hasse's Operaer og i hans fuldkommen operamæssige Oratorier igen den rørende Melodi, som har Overtaget. Melodien er Hasse's Element; kun faa har forstaaet at skrive saa virksomt for Sangstemmen som han. Derimod forsømmer han som oftest Akkompagnementet, der til Tider næsten er utilladelig fattigt. Hasse's Orkester bestod i Hovedsagen kun af Strygeinstrumenter. Hobo, Fløjte og Fagot traadte kun undtagelsesvis hjælpende til, men benyttedes da i Regelen kun til at forstærke Violinstemmerne. En noget mere selvstændig Rolle spiller i Hasse's Musik Hornet og Trompeten. Hertil maa dog bemærkes, at Akkompagnementet i de Tider ogsaa af andre opfattedes som en Biting, Sangen, d. e. Melodien, var Hovedtingen. Paisiello udtalte engang, at Mozart stillede Fodstykket paa Scenen, men Billedstøtten i Orkesteret. Hans Dom karakteriserer fuldstændig det attende Aarhundredes italienske Operakomponist. For ham stod det endnu ikke klart, at Sang og

[1]) Se Eitner's Anmeldelse af Sittard: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe“ i „Monatshefte für Musikgeschichte“ 1892.

Akkompagnement i det færdige Kunstværk bør udfylde hinanden. Fra Paisiello's, d. e. fra et italiensk Synspunkt, kan man godt forstaa, at Hasse's Musik i sin egen Tid ansaas for at være fuldendt. Faa Komponister have været saa forgudede som Hasse. Händel og Bach sattes i deres Levetid fuldstændig i Skygge af ham: „il caro Sassone“, Italiens Yndling, Tysklands Stolthed.

Sammen med Dresden virkede i det syttende og attende Aarhundrede ogsaa *Wien, München, Berlin* og *London* til at befæste den italienske Operas Herredømme i Evropa.

Den samme udprægede Musiksans, der i denne Periode karakteriserede Sachsens regerende Fyrstehus, genfindes i højere eller lavere Grad hos næsten alle Evropas Fyrstefamilier.

I Spidsen gik i denne Retning Østrig, hvis Kejsere lige fra Maximilian den førstes Tid og indtil vort Aarhundredes Begyndelse alle vare Musikmagnater i Ordets bogstaveligste Forstand. Mange af dem kunde i musikalske Kundskaber kappes med Musikere af Faget. Af Ferdinand den anden og tredie, af Leopold den første, Joseph den første og Karl den sjette findes der endnu større Samlinger af til Dels meget værdifulde Kompositioner: Operaer, Oratorier, Messer, Kammermusik for Sang og for Instrumenter m. m.[1]). Især Leopold den første komponerede flittigt. Han skrev Musik til alle Fødsels- og Navnedage, som forefaldt i den kejserlige Familie, og holdt af at se sine Børn tage Del i Opførelserne sammen med de adelige. Ved Operaopførelser fulgte han altid ivrigt med i Partituren, og han havde et saa skarpt, musikalsk Øre, at han blandt halvtredsindstyve Strygere kunde udpege den, som gjorde et falsk Strøg. Ogsaa hans Efterfølger, Joseph den første, var en smagfuld Komponist. Carl den sjette, Maria Theresia's Fader, svang ved Operaopførelserne ofte selv Dirigentstaven og var en saa dygtig Generalbasspiller[2]), at hans Kapelmester Fux engang, da han vendte Bladet for Kejseren, forundret udbrød: „Hvor er det dog Skade, at Eders Majestæt ikke er bleven Virtuos,“ hvortil Kejseren svarede: „Hvad har det at sige, jeg har det godt, som det er.“

Det var Ferdinand den tredie, der i Aaret 1642 indførte den italienske Opera i Wien ved at lade opføre Cavalli's Opera „Egisto“. Under hans Efterfølger Leopold den første var den italienske Opera

[1]) Ferdinand den tredies, Leopold den førstes og Joseph den førstes Kompositioner ere for faa Aar siden udkomne paa Artaria's Forlag i Wien.

[2]) Om Generalbasspil se ndf. 16de Kapitel.

allerede helt befæstet i Østrigs Hovedstad. Wieneroperaens Blomstringstid falder i den anden Halvdel af det syttende og første Halvdel af det attende Aarhundrede. De musikalske Spidser ere i dette Tidsrum den store Teoretiker *Johann Joseph Fux* og Italienerne *Caldara* og *Conti*[1]).

Om Johann Joseph Fux's Liv foreligger der ingen bestemte Oplysninger i Tiden mellem hans Fødsel i Hirtenfeld i Steiermark i Aaret 1660 og hans Ansættelse som Organist ved Skotternes Kirke i Wien i Aaret 1696, da han altsaa allerede var 36 Aar gammel. To Aar senere blev han udnævnt til kejserlig Hofkomponist, og fra denne Tid indtil sin Død 1741 vedblev han at være nøje knyttet til det østrigske Kejserhus. Ved Siden af sin Bestilling som Hofkomponist overtog han 1705 Kapelmesterembedet ved Stephanskirken. 1711 steg han til at blive Kapelmester hos Enkekejserinde Elisabeth, 1713 blev han Vicekapelmester hos Carl den sjette, og 1715 udnævntes han endelig ved den italienske Komponist Marc' Antonio Ziani's Død til kejserlig Overkapelmester, hvormed han opnaaede den højeste Stilling, som dengang kunde opnaas af en Musiker, thi Wien ansaas ved den Tid som Nummer ét blandt alle Evropas Musikbyer.

Fux var en af de faa indfødte Musikbegavelser, der i Italienernes Aarhundrede formaaede at hævde sin Plads mellem Udlændingene. Han forstod ved sine solide Principper at sætte sig i Respekt hos sine Omgivelser, saaledes at alle, hans italienske Kollegaer[2]) med indbefattede. bøjede sig for hans Viden og anerkendte ham for at være en Autoritet i den lærde Kunst. Paa den anden Side stillede ogsaa han sig anerkendende over for deres Kunst og tog for Eksempel i sine Operaer helt den italienske Opera til Mønster. Mellem Fux og de tre Kejsere, hvem han i sit lange Liv tjente med sin Kunst, bestod der et overordentlig smukt Forhold. Især Carl den sjette satte uhyre Pris paa sin Kapelmester og bekostede 1725 bl. a. Udgivelsen af Fux's teoretiske Hovedværk: „Gradus ad Parnassum“. Et Bevis paa Kejserens venlige Sindelag modtog Fux ogsaa, da hans Opera „Costanza e fortezza“, i Anledning af Carl den sjettes Kroning i Bøhmen, i Aaret 1723 blev opført i Prag. Fux var paa Grund af Podagra forhindret i selv at dirigere sit Værk, men Kejseren vilde ikke, at han derfor skulde miste den Fornøjelse at se det. Han lod ham følgelig transportere i Bærestol

[1]) De to sidst nævnte ere allerede omtalte i 13de Kapitel.

[2]) Disse vare, foruden Caldara (fra 1718—38 Vicekapelmester ved Siden af Fux) og Conti (1713 ansat som Hofkomponist), Caldara's Efterfølger Luca Antonio Predieri og Hofkomponisten Giuseppe Porsile (ansat 1720).

fra Wien til Prag og gav ham ved Festopførelsen Plads i sin Nærhed. Operaen blev opført under fri Himmel, under Medvirkning af hundrede Sangere og to hundrede Instrumentister. Blandt Sangerne fandtes Stjerner som *Carestini*, *Orsini* m. fl. *Conti* og den berømte Lutspiller *Weiss* fra Dresden spillede Theorbe, *Quanz* spillede Hobo, *Graun* Violoncel o. s. v. De tre sidst nævnte Kunstnere kom rejsende til Prag fra Dresden og havde egentlig kun haft til Hensigt at overvære Forestillingen som Tilhørere, men den stærke Tilstrømning hindrede dem i at faa Adgang, hvorfor de lod sig optage i Orkesteret.

Skønt Fux i sine ældre Aar var sygelig, ofte ogsaa sengeliggende, vedblev han dog lige til sin Død at virke flittigt for sin Kunst. Især som *Lærer* udfoldede han i sine senere Leveaar en omfattende Virksomhed.

Til Fux's mere fremragende Elever hører Gottlieb Muffat (se 16de Kap.), Kirkekomponisten Franz Thuma og Johan Dismas Zelenka (fra 1710 Kontrabassist i Dresdnerkapellet); endelig ogsaa Georg Christoph Wagenseil (Maria Theresia's Hofkomponist og Musiklærer, bekendt fra Mozart's Livshistorie).

Fux's Natur og Anlæg henviste ham fortrinsvis til Kirkemusikken, og det var her de gamle italienske Klassikere, ikke de unge Neapolitanere, der viste ham Vejen. Hans Ideal var Palestrina. Hvor han i anden Del af „Gradus ad Parnassum“ afhandler den praktiske Musik, forklarer han derfor ikke, saaledes som de nyere Teoretikere, Flerstemmigheden som en Sammenkæden af Akkorder, men tværtimod som Resultatet af flere sangbart førte samtidigt klingende Stemmer. Hans Kirkemusik hviler helt og holdent paa den gamle Polyfoni, og det er ogsaa den, der ene optager hans Interesse som Teoretiker. I sin „Gradus“, der endnu regnes for at være den bedste Lærebog, som eksisterer om Kontrapunktet, giver Fux endnu de gamle Kirketonearter en vigtig Plads, og at han ogsaa endnu hang ved Solmisationslæren fremgaar af to Breve, han 1717 skrev til Mattheson som Svar paa dennes hidsige Angreb paa den gamle Lære (se ovf. 2det Kap.).

Mattheson optraadte over for Fux ikke mere hensynsfuldt end over for Buttstedt. Skønt Fux havde frabedt sig Udgivelsen af sine Breve, aftrykte Mattheson dem i Aaret 1725 i sin „Critica musica“ og bibeholdt, for at latterliggøre Fux, endogsaa dennes mangelfulde Ortografi.

De store Summer, den østrigske Kejser anvendte paa Udstyrelsen af Fux's Operaer, lade formode, at Fux i Østrig ogsaa blev højt skattet som Operakomponist. For Nutiden har hans dramatiske Arbejder kun ringe Værdi; derimod har han skrevet forskellig Instrumentalmusik, der delvis har stort Værd.

Med Fux's Bortgang taber Musiklivet i Wien foreløbig sin Interesse. Efter Metastasio's Ansættelse som kejserlig østrigsk Hofpoet i Aaret 1730 underminerer den italienske Opera lidt efter lidt Østrigernes Smag for Fux's solide Kunstretning. „Den italienske Operas sødladne Arier hensætter Hoffet i behagelige Drømmerier, og man vogter sig vel for at forstyrre dette behagelige Gøglespil ved at udsætte det for en skarpere kritisk Belysning", skriver Dommer[1]). „Troen paa Italienernes Ufejlbarhed i Operaen og i alle musikalske Anliggender var her (i Wien) som overalt i Tyskland saa stor, at enhver Tysker maatte italienisere sig, vilde han skaffe sig Ørenlyd paa disse Omraader." Først Gluck forsøgte som bekendt med sin „Orfeus" at rokke Wienernes Tro paa den italienske Operas Fuldkommenhed.

Højt stod den italienske Opera ogsaa i München, der som bekendt allerede i det 16de Aarhundrede havde et stort Navn som Musikstad. Ved det baierske Hof virkede jo i sin Tid baade Ludvig Senfl og Orlandus Lassus; under sidstnævnte gjaldt Münchens Hofkapel som bekendt allerede for at være det fornemste Musikkapel i Evropa (se ovf. 6te Kapitel).

Skønt Trediveaarskrigen for en Tid forstyrrede Musikkens Pleje ved det baierske Hof, genvandt München dog efter dens Afslutning hurtigt sit gamle Ry som musikalsk Storstad. Da først Kurfyrstinde Henriette Adelheid i Aaret 1654 havde istandbragt den tidligste Opførelse af en italiensk Opera[2]) i Baierns Hovedstad, plantede Italienerne snart ogsaa deres Fane der og toge Overkommandoen i Münchens Musikliv. Ligesom i Wien blev i München kun en eneste indfødt Musiker i Stand til at hævde sin nationale Selvstændighed blandt Udlændingene. Denne Kunstner var Frescobaldi's og Carissimi's store Elev Johann Kaspar Kerl[3]). Sammen med *Froberger* (se ndf. 16de Kap.) hører Kerl til de første, der forplantede Frescobaldi's Orgelstil til Sydtyskland. Han var en Hovedmand i

[1]) „Handbuch der Musikgeschichte".
[2]) „La ninfa ritrosa". Komponist og Digter ere ubekendte.
[3]) Født 1628 i Gaimersheim ved Ingolstadt, død i München i Aaret 1693.

den sydtyske Organistskole og hører som Orgelkunstner til Sebastian Bach's vigtigste Forløbere.

Som Vicekapelmester ved Münchens Hofkapel maatte Kerl ogsaa yde sit Bidrag til Münchens italienske Operascene. men man ved kun Besked om tre af hans Operaer, og til dem ejes kun Teksten, Musikken er ikke opbevaret.



Fig. 105. Frederik Wilhelm den 1ste som Kurprins, udførende Cupido's Rolle i en Hofballet.

Det vilde føre for vidt at gaa dybere ind paa de Triumfer, den italienske Opera ogsaa nød i München under Ledelse af Mestre som Ercole Bernabei, hans Søn Giovanni Antonio Bernabei, Agostino Steffani, Pietro Torri, Giovanni Ferrandini, Andrea Bernasconi m. fl. Dens Historie er her ganske lig Operaens Historie i Wien, Dresden og andre Steder.

Til Berlin kom den italienske Opera forholdsvis sent, men saa holdt den sig der desto længere. De første sikre Oplysninger, man har om en italiensk Operaopførelse i Berlin, datere sig fra Aar 1700, da Kurfyrst Frederik den tredie, i Anledning af sin Datters Formæling med Arveprinsen af Hessen-Kassel, lod opføre „La Festa del Hymeneo", digtet af Abbat Mauro, komponeret af Attilio Ariosti og Carl Friedrich Rieck, Direktør for den kurfyrstelige Kammermusik. De indlagte Danse bleve udførte af Hoffets egne Medlemmer, ogsaa Kurprinsen (senere Frederik Wilhelm den første) virkede med[1]), og der blev udfoldet en overordentlig Pragt i Henseende til Dragter og Dekorationer.

Den, der egentlig bar Musikinteressen oppe ved det brandenburgske Hof, var i denne Tid Kurfyrstinden selv. Som hannoveransk Prinsesse havde hun i sin Tid studeret Komposition hos Agostino Steffani og var derfor ligesom de østrigske Kejsere i Stand til selv at dirigere de ved Hoffet opførte Operaer. Hendes Gemal indrettede ligesom Flertallet af Datidens evropæiske Fyrster ganske sit Hof efter det franskes Mønster. Den ene pragtfulde Hoffest afløste under hans Regimente den anden; fremmede Instrumentister, italienske Sangere og franske Skuespillere havde deres rigelige Underhold ved hans Hof.

Anderledes blev det, da den husholderiske Frederik Wilhelm den første i Aaret 1714 overtog Regeringens Tøjler. Uden Barmhjertighed afskedigede han straks alle Hofmusikerne; ogsaa Operaopførelserne bleve opgivne; den eneste Art Musik, han respekterede, var Militærmarcher og Jagtmusik. Hans Regeringstid fra 1714—40 er et dødt Interregnum i den preussiske Hofmusiks Historie.

Først med Frederik den Stores Tronbestigelse oprandt der igen lyse Dage for Musikken i Berlin.

Frederik den Store var i Modsætning til sin Fader en stor Musikven. Allerede som Kronprins underholdt han i Neu Ruppin, senere i Rheinsberg, et lille Elitekorps af Musikere, en Omstændig-

[1]) Næppe med sin gode Vilje. Det fortælles, at kun Dronningens kærlige Overtalelser kunde formaa den allerede i sin Ungdom meget alvorlige Prins til at figurere som Balletdanser. Da Kurfyrstens Fødselsdag engang skulde fejres med en Hofmaskerade ude paa Charlottenburg (dengang kaldet Litzenburg), og Kurprinsen ved Lodkastning blev dømt til at udføre en Taskenspillers Rolle, blev han saa opbragt, at han rev den brogede Dragt, man bragte ham, i tusinde Stykker og flygtede ind til Berlin. Først da Festen var overstaaet, vendte han tilbage.

hed, han viselig fortav for sin Fader, der var i høj Grad misfornøjet med hans kunstneriske Tilbøjeligheder. For at Faderen ikke skulde ane Uraad maatte Kronprinsen paa Hofbudgettet dels opføre sine Musikere som „Lakajer“ dels som „Regimentshoboister“.

Størsteparten af Kronprinsens Musikere var forskrevne fra Dresden. Blandt dem fandtes der flere betydelige Folk som f. Eks. Brødrene *Benda* og Fløjtenisten *Johann Joachim Quanz*, fra 1728 Kronprinsens Lærer i Fløjtespil [1]). Ved Klavéret sad Sebastian Bach's næstældste Søn *Carl Philip Emmanuel Bach*. Sangen repræsenteredes af *Carl Heinrich Graun*, der før havde været Operasanger ved Hoffet i Braunschweig og efter Prins Frederik's Tronbestigelse kom til at spille en Hovedrolle i Berlins Musikliv; ogsaa dennes Broder, Violinisten *Johann Gottlieb Graun*, var Medlem af Kronprinsens lille Kapel. At Kronprinsen selv ikke var den ringeste blandt sine Musikere er bekendt nok. Som Fløjtespiller udviklede han sig under Quanz's Ledelse efterhaanden til en sand Virtuos, og at han heller ikke var helt uøvet i Kompositionen, beviser hans efterladte musikalske Frembringelser [2]), der endnu opbevares paa det kongelige Bibliotek i Berlin.

Da Kronprins Frederik i Aaret 1728 sammen med sin Fader besøgte Dresden, overværede han der med Henrykkelse Opførelsen af Hasse's Opera „Cleofide“. Fra dette Øjeblik blev det hans Ønskers Maal at faa indrettet en fast italiensk Operascene i Berlin. Han var derfor ikke saa snart bleven sin egen Herre, før han gav Ordre til Opbyggelsen af et Operateater i Hovedstaden. Graun blev sendt til Italien for at hverve Sangere, og der blev skrevet til Paris efter Dansere.

Da utilstrækkeligt Byggemateriale sinkede Bygmesteren, saa han ikke kunde levere Operateateret færdigt i rette Tid, maatte de første Operaforestillinger gaa for sig i et lille Teater, der midlertidigt blev indrettet paa Slottet. Først den 7ende December 1742 kunde man skride til at indvie det store Operahus. Opført blev Operaen „Cæsar og Cleopatra“, komponeret af *Carl Heinrich Graun*, der umiddelbart efter sin Hjemkomst fra Italien var bleven udnævnt til Kapelmester. I sin „Geschichte der Oper und des königlichen

[1]) Nærmere om disse i 16de Kapitel.

[2]) Flere Fløjtesoloer og Ouverturer, Arier til Serenaden „Il rè pastore“ m. m.

Opernhauses in Berlin“ giver L. Schneider et levende og interessant Billede af Aabningshøjtidelighedens Forløb:

Foran paa Gulvet, tæt bag ved Orkesteret, var der opstillet to Rækker Lænestole for Kongen og Hoffet. Bagved optoges Gulvet af lutter staaende Militær. Logerne i første og anden Etage vare forbeholdte Ministeriet og Embedspersonalet. Tredie Etage stod aaben for Byens Folk. Parterrelogerne var bestemte for fremmede tilrejsende, der opholdt sig i Berlin. I den Loge i tredie Etage, som var Teateret nærmest, paraderede Hærens Trompetere og Paukeslagere, der blæste Tusch ved Kongens Indtræden og ved Operaens Ophør. Paa Prosceniet var der ved begge Sider af Scenen posteret to Grenaderer af Potsdamer-Garden, der afløstes i hver Mellemakt.



Fig. 106. Carl Heinrich Graun.

Klokken 5 blev Teateret aabnet for Publikum. Militærpersonalet mødte i Paradedragt, Civilembedsmænd og Damer i Hofdragt; ogsaa Publikum i tredie Etage maatte give Møde i stram Toilette. Idet Kongen traadte ind, rejste Publikum sig, og der blev blæst Tusch; derefter tog Majestæten Plads i sin Armstol. Grev v. Gotter, der som „Intendant des Spectacles“ stod bag Kongens Stol, gav med det samme Kapelmesteren Tegn til at begynde. I Orkesteret dirigerede Kapelmester Graun fra Flygelet. Han var iført en rød Kappe og hvid Allongeparyk. Ogsaa Koncertmesteren Benda [1]) bar en rød Kappe. Omkring Flygelet sad to Theorbespillere, en Harpespiller og to Violoncellister, der akkompagnerede Recitativerne. I en Halvkreds omkring dem sad de andre Instrumentister.

Den italienske Opera blev efter denne Tid et fast Led i Hoffestlighederne ved Frederik den Stores Hof. Med Graun som Kapelmester og med et fortrinligt Sangerpersonale [2]) arbejdede Berliner-operaen sig i Løbet af kort Tid op til at blive en betydelig Kon-

[1]) Baade Gerber, Mendel og Langhans opgive ved denne Tid *Joh. Gottlieb Graun* som Koncertmester og angive, at Benda først i Aaret 1772 rykkede op i denne Stilling.

[2]) Berømte italienske Sangere, der optraadte ved Berlineroperaen vare *Porporino* og *Salimbeni*, samt Sangerinderne *Astrua* og *Molteni*; den sidstnævnte blev siden gift med den berlinske Kapelmester J. F. Agricola (se ndf.).

kurrent til Dresdneroperaen. I Tiden fra 1742 og indtil Syvaarskrigens Udbrud i Aaret 1756 udvikler den sig stadig rigere.

Hvad Hasse var for Dresdneroperaen, blev i denne Periode Graun for Berlineroperaen. Naar man trækker et Par Operaer af Hasse og en enkelt af den kongelige Kammermusikus *Christoph Nichelmann* fra, ere alle de Operaer, der fra 1742—59 opføres paa Berlins Operascene komponerede af Graun. I Regelen skrev han to Operaer hvert Aar. I sin Skrivemaade minder Graun meget om Hasse; alt hvad der er sagt om Hasse, passer i Grunden ogsaa paa ham. Stilen i Graun's *Kirkekompositioner*, blandt hvilke Oratoriet „Der Tod Jesu“ i sin Tid var verdensberømt, er fuldkommen operamæssig. Dette synes endogsaa at have slaaet Kongen, der engang, da man omtalte Graun's „Tod Jesu“ rosende, svarede: „Ja, det er Graun's bedste Opera.“ Forøvrigt satte Frederik den Store sin Kapelmester højt, om end ikke saa højt som Hasse[1]; da han i Dresden fik Underretning om Graun's Død, brast han i Graad og udbrød: „En saadan Mand faar jeg aldrig igen“ [2].

Heri fik han Ret. Hverken Johann Friedrich Agricola, der efter Syvaarskrigen overtog Graun's Plads, eller dennes to Efterfølgere, K. F. C. Fasch[3] og J. F. Reichardt[4], formaaede igen at bringe den italienske Opera i Berlin til det Højdepunkt, den inden Krigens Udbrud havde indtaget under Graun.

Sammen med Graun's Død bidrog for øvrigt ogsaa andre Omstændigheder til efter denne Tid at betage Berlineroperaen sin Glans. Kongen omfattede efter Krigen ikke mere den italienske Opera med den Interesse som tidligere; hans Sindsstemning var trykket, og han indsaa Nødvendigheden af at spare. Den Økonomi, hvormed Operaen blev drevet nu, stod i skarp Modsætning til den Flothed, hvormed den optraadte i tidligere Dage.

[1]) I hvor høj Grad Frederik den Store beundrede *Hasse*, ser man under hans Besøg i Dresden i Aaret 1745. Han havde efter Slaget ved Kesseldorf næppe betraadt den erobrede By, før han gav Ordre til Opførelsen af Hasse's Opera „Arminio“ den paafølgende Dags Aften. Han udtalte sig efter Opførelsen overmaade rosende baade om Faustina's Sang og om Orkesterets fortræffelige Sammenspil og befalede fra den Dag Hasse hver Aften at møde og spille Klavéret ved de daglige Kammerkoncerter, han endogsaa under sine Felttog regelmæssigt opførte med sine Musikere.

[2]) Schneider: „Geschichte der Oper in Berlin“ (se ovf.).

[3]) Stifter af Berlins „Singakademie“ og lødig Kirkekomponist.

[4]) Senere Skaber af det tyske Liederspiel (se ndf. 20nde Kapitel).

Et Opsving tog Operaopførelserne ganske vist med Engagementet af den store tyske Sangerinde Gertrude Schmäling [1]) (siden efter sit Giftermaal med Violoncellisten Mara kaldt „La Mara"), men det var kun en Frist. Kongens Kærlighed til Operaen var forbi, kun en yderst sjelden Gang viste han sig nu i Teateret. Før Gertrude Schmäling's Optræden havde han et Øjeblik staaet paa Nippet til at bortforpagte Operaen til en Spekulant, et Skridt, han dog til al Lykke blev forhindret i at foretage. Da Kongen nemlig meddelte Quanz, der som gammel Lærer havde frit Sprog over for ham, sit Forehavende, svarede denne: „Jeres Majestæt er Herre og Mester, men det vilde vel i saa Tilfælde være rigtigst, om man fjernede Indskriften paa Operahuset, ***Fridericus Rex Apollini et Musis***, thi den passer jo saa ikke mere derhen." Kongen svarede intet, men Operaen blev ikke bortforpagtet.



Fig. 107. Portræt af den tyske Sangerinde Gertrude Schmäling, ogsaa kaldet „La Mara".

Berlinische Musikzeitung, der udgaves af J. F. Reichardt (se ovf.), giver (I. 74) følgende sørgelige Meddelelser om Berlineroperaens Status i Frederik den Stores sidste Regeringsaar: „Gamle Sangere gentoge Aar ud og og Aar ind de samme gamle Operaer af Graun og Hasse, og om man end i Orkesterets Akkompagnement endnu genkendte den ædle og kraftige Karakter, som var egen for Benda's og Quanz's Skole, saa var Besætningen dog af saa ulige Art, og Udførelsen var i det hele saa svag, at man maatte elske og ære Orkesteret og Operaen fra gammel Tid, da begge endnu vare højst betydelige, for med Behagelighed at kunne overvære disse Forestillinger."

[1]) Det holdt haardt for Teaterdirektøren, Grev Zierotin, at formaa Kongen til at engagere en indfødt Kunstnerinde; hellere, erklærede Frederik den Store, vilde han høre en Hest vrinske en Arie end have en tysk Primadonna i sin Opera, men en Prøve gav ham hurtigt bedre Tanker om den store Kunstnerinde.

England, der ved Dronning Elisabeth's Tid baade paa Madrigalens og paa Klavermusikkens Omraade havde indtaget en fremragende og fuldkommen selvstændig Stilling mellem Evropas musikalske Stormagter, var i Tidens Løb gaaet samme Vej som Tyskland. Den italienske Musik, der i sin Tid havde inspireret Englænderne til at frembringe en Række herlige, nationalt prægede Madrigaler, tog i Aarenes Løb selv Magten paa den engelske Halvø og sløvede der fuldstændigt baade Musikernes og de højere Stænders Interesse for alle nationale Frembringelser.

I lav Kurs stod disse i det 17de Aarhundrede især ved Hoffet, hvor man sammen med den italienske Musik ogsaa snart indlod den franske. Den letfærdige Carl den anden indkaldte i Aaret 1673 Franskmanden Robert Cambert, ham, der i Frankrig havde lidt saa tung en Skæbne som Perrin's Medarbejder (se ovf. 11te Kap.). Cambert's Musik gjorde Lykke ved det engelske Hof, og Kongen udnævnte ham til Overintendant for sin Privatmusik: men Italienerne, som vare misundelige over, at Kongen foretrak den franske Musik for deres, lode kun Cambert nyde sin Lykke kort. Med deres Intriger gjorde de ham Livet saa surt, at han allerede efter fire Aars Forløb døde, man paastaar af Ærgrelse.

Alt imens Hoffet helt hengav sig til Dyrkelsen af fremmed Kunst, levede der dog hos Folket endnu en Del Kærlighed til det nationale. For at tilfredsstille Folkets Smag forsøgte de engelske Digtere med *Dryden* i Spidsen at omforme forskellige nationale Digterværker, deriblandt ogsaa Shakespeare's Dramaer, til Musikskuespil. Indfødte Musikere skrev Musikken, og saaledes opvoksede der ved Siden af Hofmusikken en folkelig Musik, der vidnede om, at der dog i England endnu var en Mulighed til Stede for Udviklingen af en national Tonekunst. Det synes i et Øjeblik endogsaa, som om denne Mulighed skulde blive til Virkelighed, da Henry Purcell traadte frem og i sine Kompositioner aabenbarede saa stor national Originalitet, at han straks blev sit Folks erklærede Yndling.

Om Purcell's Person ejer man kun følgende tørre Kendsgerninger: Han var født i London i Aaret 1658. Faderen, der var Musiker og Medlem af Carl den andens Kapel, døde tidlig, og den legemlig svage seksaarige Søn kom derefter i Huset hos Farbroderen Thomas Purcell, som var Lutspiller og stod sig godt med Kongen og med Hoffet. Det blev ham derfor en let Sag hurtigt at faa den lille Henry ind i Kongens Kapel som Kordreng. I denne Egenskab blev Henry Purcell først Elev hos *Henry Cooke,* der forestod Drengekoret og af engelske

Musikhistorikere faar det Vidnesbyrd, at han var lige dygtig som Soldat, som Komponist, som Sanger og som Skuespiller. Under Cooke's Vejledning skrev Purcell allerede i sit niende til ellevte Aar flere Kompositioner, deriblandt en „Address of the Children of the Chapel Royal to the King, and their Master, Captain Cooke, on his Majestie's Birthday 1670, composed by Master Purcell, one of the Children of the said Chapel". Cooke døde, da Purcell var 14 Aar gammel, og Drengen fik nu en ny Lærer, *Pelham Humphrey*, der havde studeret hos Lully i Paris og berømmes som et musikalsk Geni. Snart berøvede Døden ham imidlertid ogsaa denne Lærer. Organisten i Westminster, *Dr. Blow*, fuldførte Purcell's Uddannelse og overlod i Aaret 1680 ædelmodigt sit Embede til sin unge Elev, der kort efter grundede sin egen Husstand og sluttelig ogsaa fik Organistpladsen i det kongelige Kapel. En Forkølelse, han paadrog sig ved den engelske Dronning Mary's Begravelse den 5te Marts 1695 gjorde tidlig Ende paa hans Liv. Hans Bryst havde altid været svagt, og det faldt den Dag netop ind med Sne og stærk Kulde. Opholdet i den uopvarmede Kirke paaførte ham en Svindsot, der allerede gjorde det af med ham den 21nde November samme Aar. Han blev altsaa kun 37 Aar gammel. Ved hans Begravelse i Westminster opførtes et Requiem, han selv havde komponeret og netop havde dirigeret hin Dag ved Dronningens Jordfæstelse. Purcell's Død var et tungt Slag for Englænderne. Med ham forsvandt den sidste og betydeligste nationale Kraft, dette Land overhovedet har frembragt paa Musikkens Omraade, med ham udspillede England omsider helt sin Rolle som selvstændigt virkende Musiknation.



Fig. 108. Henry Purcell som ganske ung. (Efter et Maleri af Godfrey Kneller).

Studerer man Purcell i hans Værker, bliver det én hurtigt klart, at Englændernes Lovtaler over denne deres nationale Musikhero ikke ere overdrevne. Hans *Kirkemusik*[1]) røber baade dyb

[1]) Deriblandt en Cecilieode, et Te Deum og Jubilate i D og mange Anthems (ɔ: oprindelig *Anti-Hymn*, svarende til den gamle liturgiske *Antifoni*. Senere opfattedes Anthem som Motette. Purcell og Händel forene endelig i deres Anthems Motetten med Kantaten: med den figurerede Korsang forbinder de Solosange og Instrumentalmusik).

Følelse og ualmindelig kontrapunktisk Dygtighed, hans *Musikdramaer* vidne om betydelige medfødte Evner i Retning af den dramatiske Karakteristik.

Det var i Særdeleshed som dramatisk Komponist, at Englænderne hyldede Purcell. De dramatiske Værker, han tilvejebragte,

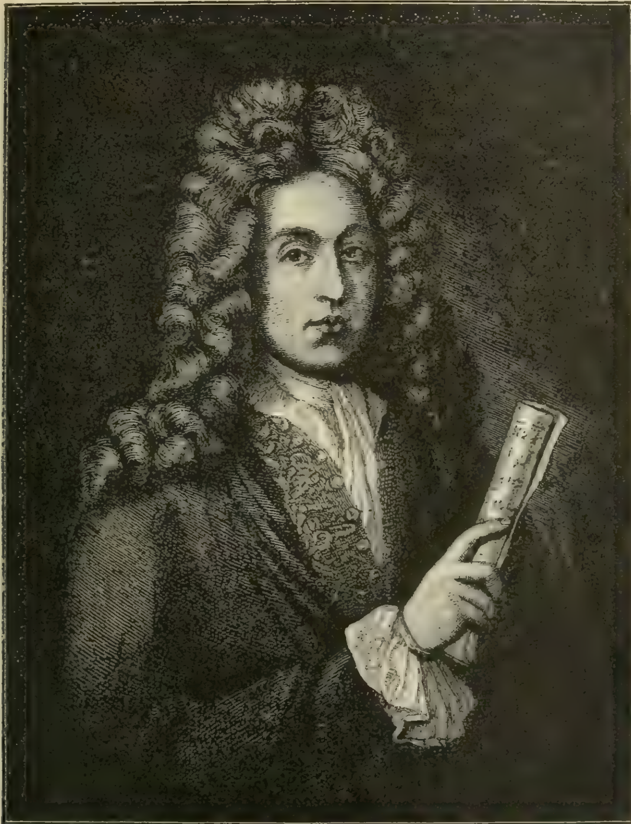


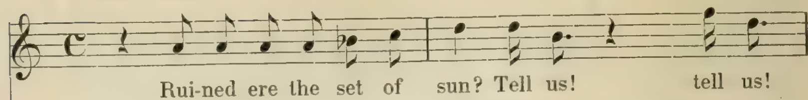
Fig. 109. Henry Purcell, efter et Maleri af Closterman, malet 1693 eller 94. (Originalen tilhører The Royal Society of Musicians i London).

var ikke egentlige Operaer, men snarere Dramaer med musikalske Scener og Mellemaktsmusik [1]); Burney og Chrysander betegner dem som „Halvoperaer". De to af hans Dramaer, der staa Operaen

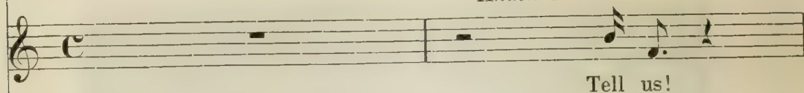
[1]) Flere af dem ere Bearbejdelser af Shakespeare'ske Skuespil; til andre leverede *Dryden* Teksten.

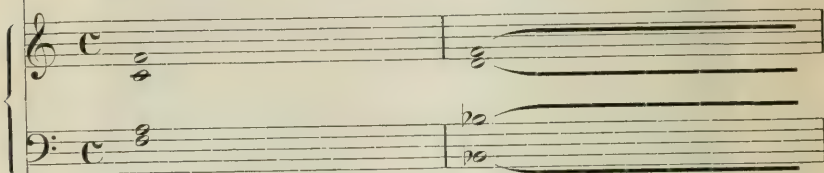
Scene af „Dido og Æneas“.

Første Heks. Henry Purcell.

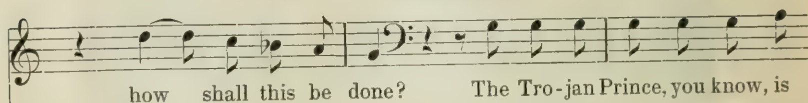


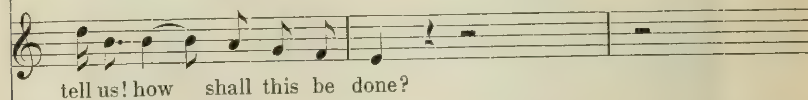
Anden Heks.

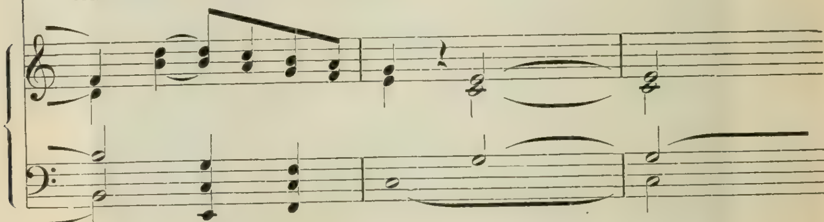


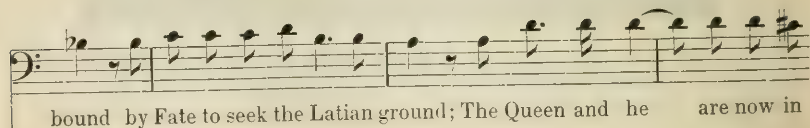


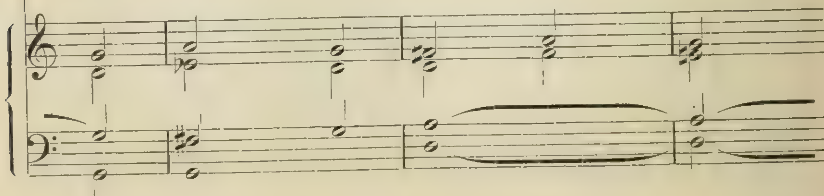
Troldkvinden.











Første Heks. *Anden Heks.*

chase! Hark! Hark!

(Jagtmusik i det fjerne.)

pp *cresc.*

the cry comes on a-pace.

Troldkvinden.

But, when they've done, my trus-ty Elf in form of Mer-cu-ry him-

V. S.

self, as sent from Jove, shall chide his stay, and charge him sail to-night

with all his fleet a - - way.

Kor af Hekse.[1]) Ho ho

Ho ho ho ho ho ho ho ho

Ho ho ho ho ho

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

Ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho.

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho.

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho.

ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho.

[1]) Fordoblet af Instrumenter.

Scene af „Dido og Æneas".

Dido.

Henry Purcell.

Thy hand my An - na! dark - - - ness shades me,

On thy bo - som let me rest: More I would, but

Death in-vades me, Death is now a well-come guest.

V. S.

Larghetto.

When I am

pp

laid, am laid in earth, may my wrongs cre - ate no

trou - ble, no trou-ble in thy breast. Re-member me!

pp

Re-member me! but ah! for - get my

sf pp sf p

fate, Re-member me! but ah! for - get my fate.

f sf pp f

f f f dim. -

pp

V. S.

Kor.[1])

Andante.

With droo - - ping wings, ye Cu - pids come, with droo - - - - -

With droo -

With droo - - ping wings, ye Cu - pids come, with

With droo - - ping wings, ye Cu - pids come,

- - - ping wings, with droo - - - - - - ping wings, with droo -

- - - ping wings, ye Cu - pids come, with droo - - ping

droo - - ping, drooping wings, with drooping wings, with drooping wings, with

with droo - - - ping wings, ye Cu - pids come,

ping wings, ye Cu - pids come, and scat - ter ro - ses, scat - ter,

wings, ye Cu - - - pids come, and scat - ter ro - ses, scat - ter

droo-ping wings, ye Cu - pids come, and scat - ter

ye Cu - pids come, and scat - ter, scat - ter

[1]) Fordoblet af Instrumenter.

scat - ter ro - ses on her tomb.

ro - ses, ro - ses on her tomb. Soft, soft and

ro - ses, ro - ses on her tomb. Soft, soft,

scat - ter ro - ses on her tomb.

Soft, soft and gent - le. soft soft soft

gent - le as her heart, gent - le as her heart, soft, soft,

soft and gent - le as her heart, soft,

Soft soft, and gent - le. soft, soft, soft, soft,

soft and gent - le as her heart, keep here, here your watch, keep

soft and gent - le, gent - le as her heart, keep here, here your watch, keep

soft, and gent - le as her heart, keep here, here your watch, keep

soft and gent - le as her heart, keep here, here your watch, keep

V. S.

here, here, keep here your watch and ne-ver, ne-ver, ne - ver part, and

here, here, keep here your watch and ne-ver, ne-ver, ne - ver part, and

here, here, keep here your watch and ne-ver, ne-ver, ne - ver part, and

here, here, keep here your watch and ne-ver, ne-ver, ne - ver part, and

ne - ver ne - ver ne - ver ne - ver part, with droo - 1 2 part.

ne - ver ne - ver ne - ver ne - ver part.. part.

ne - ver ne - ver ne - ver ne - ver part. With part.

ne - ver ne - ver ne - ver ne - ver part. part.

nærmest, ere „King Arthur“ og den i Purcell's syttende Leveaar tilblevne „Dido og Æneas“; i begge forekommer der baade Recitativer, Arier og Duetter.

Medfølgende Musikbilag fremstiller en Heksescene af „Dido og Æneas“, der sammenstillet med lignende Scener i den halvandet hundrede Aar yngre *tyske romantiske* Opera (Marschner, Weber etc.), frembyder ikke ringe Interesse. En Heks fremmaner med et Recitativ sine troldkyndige Søstre og meddeler dem sin Plan, inden Solnedgang at ville berøve Dido, Kartago's Dronning, Lykken og Livet. Hun afbrydes af to Hekse med et lille Vekselrecitativ, hvori Heksenes Utaalmodighed efter at faa mere at vide fortrinligt afmales i Ordene: „Tell us“ paa en stærkt betonet Sekstendedel med efterfølgende punkteret Ottendedel. Interessant er ogsaa det i Svaret indflettede *Jagthornmotiv*, der som et Slags Ledemotiv bebuder, at Dronningen og Æneas ere paa Jagt nærved; det klinger først fjernt, pianissimo, men synes efterhaanden at komme nærmere. Et karakteristisk Heksekor paa Teksten: ho, ho, ho, slutter Scenen, som man ikke kan frakende betydelig dramatisk Virkning.

I Bilaget efter dette gengives en anden Scene af samme Opera, vidt forskellig fra den forrige. I den fremstilles Dido's Fortvivlelse, da Æneas har forladt hende, hendes Afsked og hendes Bestigen af Baalet. Allerede det korte Recitativ, der indleder hendes Sang, er gribende udtryksfuldt. Den langsomt dalende Tonebevægelse og de ved Pavser adskilte Udraab: „Thy hand, my Anna, — darkness shades me, — on thy bosem — let me rest: — More I would, — but Death invades me, — Death is now a welcome guest", give et levende Indtryk af Dido's fortvivlede Sjælstilstand, som dog udtrykkes endnu klarere i den efterfølgende Sang. Knugende tungt virker allerede Forspillet, der bestaar af en klagende, kromatisk nedad faldende Basgang: denne danner, gentagen seks Gange (som saakaldt *Basso ostinato*), Underlaget for hele Kompositionen. Purcell udvikler over dette Basmotiv en Sang saa ædel og skon i Melodien og saa fuld af inderlig Følelse, at selv Gluck næppe havde naaet Hensigten bedre. I høj Grad betagende virker Dido's: „Remember me", der først synges pianissimo med taarekvalt Stemme, og derpaa pludselig som et Fortvivlelsesskrig gentages paa det høje g. Under et kromatisk, meget elegisk Efterspil af Orkesteret, bestiger Dido derefter Baalet og dør. En sand Perle er det Sørgekor, som afslutter Akten og dermed hele Værket. Dette Kor viser, at Purcell ogsaa i den polyfone Stil forstod at skabe Musik, der gik ud over det almindelige. Den mønsterværdige Stemmeføring hemmer ikke i mindste Maade Kompositionens Karakteristik. Man kan i melodisk Retning ikke tænke sig noget yndefuldere end denne lille Korsats, og man kan paa den anden Side heller ikke nok beundre, hvor smukt Tekst og Musik her supplere hinanden.

Allerede disse to Brudstykker vise, hvor stor Vægt Purcell i Modsætning til sin Tids Italienere lagde paa Koret. Det er netop især de dramatiske slagfærdige Kor, der saa resolut gribe ind i Handlingen, som giver Purcell's „Halvoperaer" deres Interesse. Der er ingen Tvivl om, at Purcell's store Eftermand i England, den tyskfødte *Georg Friedrich Händel,* som Oratoriekomponist paa dette Punkt har taget efter ham, ligesom han faktisk ogsaa tog Purcell til Forbillede i sine engelske Kirkekompositioner. Händel's *Anthems*, hans *Cæcilieode*, hans *Utrechter-Te Deum* med *Jubilate* ere alle saa tydeligt prægede af Purcell's Aand, at man næsten kunde tage dem for modnere Arbejder af samme Mester.

Kun som Klavérkomponist kan Purcell ikke have Krav paa at kaldes Händel's Banebryder. Hans Klavérmusik minder snarere om Couperins; den er fin og yndefuld, men smaastilet.

For Musikhistorien har Purcell altsaa paa den ene Side Betydning i sin Egenskab som Händel's Forløber i England, paa den anden som Iscenesætter af et nationalt engelsk Sangspil. Han viste sine Landsmænd den Vej, de burde have fulgt, men videre naaede han ikke. At han endnu kun stod ved Begyndelsen af Vejen, var han sig vel bevidst. I Fortalen til et af sine Musikdramaer skriver han selv: „Digtning og Maleri ere i vort Land allerede udviklede til Fuldkommenhed, men Musikken er endnu i sin Mindreaarighed, et villigt fremadskridende Barn, der giver Haab

om, hvad det engang vil kunne yde her i England, naar først Tonekunstneren finder mere Opmuntring; nu lærer det italiensk, hvilket er det en ypperlig Skole; det studerer ogsaa de franske Sange lidt for at faa et muntrere og mere moderne Anstrøg. Fordi vi ligger saa langt borte fra Solen, kommer vi senere i Vækst end vore Naboer" o. s. v.

Det nationale Værk, Purcell paabegyndte, blev ikke tilendebragt. Han levede i en Tid, der kun slet egnede sig for en fri Kunstudfoldelse, og han savnede først og fremmest jævnbyrdige Landsmænd, som kunde udføre hans Ideer videre. „Den enkelte Kunstner er kun som den enkelte Streng i en Harpe", skriver Chrysander: „til at udfolde Tone og Klang hører der flere samvirkende Kræfter. Hvor de gamle Strenge springer, uden at der er ny og bedre paa Forraad, der er Folkets dannende musikalske Aand i det væsentlige sluppet op, og sker dette engang helt, da er den musikalske Tidsalder til Ende. At et Folk ikke desto mindre i allerhøjeste Grad kan trænge til musikalsk Harmoni og ogsaa kan have Forstaaelse for Musik uden at have Evnen til med egne Kræfter at udvikle denne videre, dette ser man i England efter Purcell's Død."

Ved Opførelsen af Purcell's Musikskuespil tog man til Takke med indfødte Kunstnere, men da siden Fordringerne steg, tyede man atter til Udlandet. Krigen havde i 1690 gjort Ende paa Franskmændenes Regimente: det var nu igen Italienere, man søgte. De første af disse kom kun endnu enkeltvis og bleve stukne ind mellem de indfødte Kunstnere. Da disse ikke kunde italiensk, og Italienerne ikke kunde engelsk, lod man ved Opførelserne ugenert Sprogene gaa mellem hinanden. Dette gik saa meget bedre an, som de Stykker, man opførte, kun vare Sammenpluk fra Alverdens italienske Operaer, d. e. Pasticcioer i Smag med dem, der ved denne Tid ogsaa vare i Mode i Frankrig og Hamborg (se ovf. 12te Kap.).

Et Forsøg paa at modarbejde denne smagløse Fremgangsmaade førte ikke til noget Resultat. Thomas Clayton, tidligere Medlem af det kongelige Kapel, tog sig paa at ville rense den engelske Nations Smag. Han berejste i dette Øjemed Italien, hvor han aflurede Italienerne forskellige Kneb og tilegnede sig en Del italienske Vendinger. Hjemkommen komponerede han saa Musik til en oversat italiensk Operatekst og fik paa denne Maade tilvejebragt „det første engelske musikalske Drama, der nogen Sinde endnu

var blevet komponeret og opført i England helt i italiensk Stil." „Arsinoe", som Operaen kaldtes, var et elendigt Produkt; det var fuldt af stjaalne Indfald og slet sat sammen; men det gjorde ikke desto mindre saa megen Lykke, at en saa begavet Digter som Addisson følte sig beføjet til at foreslaa Clayton et nyt Forsøg. Forarget over de jammerlige italienske Operatekster gav Addisson sig til at skrive en original engelsk versificeret Operatekst, hvis Stof var Rosamunde's bekendte Historie. Han opfordrede Clayton til at komponere Musikken, men Sagens Udfald blev — en Skuffelse. Musikken var saa slet, at *Rosamunde*, der første Gang blev opført i Marts Maaned 1707, faldt totalt igennem. Den opnaaede kun med Nød og næppe tre Opførelser. Efter dette opgav man at gaa videre. Det næste Stykke, som opførtes efter „Rosamunde", var igen en Pasticcio: „Thomyris, Skytternes Dronning", lavet sammen af Arier af Scarlatti, Buononcini m. fl. I nogen Tid blev der nu igen sunget paa engelsk, men da der i Efteraaret atter indfandt sig flere italienske Sangere, genoptog man den tidligere Fremgangsmaade: at lade det italienske og engelske Sprog gaa mellem hinanden.

Efterhaanden samledes der i London flere og flere italienske Sangere. 1710 indfandt der sig saa mange, at man for første Gang vovede at opføre Operaen „Almahide", af en ukendt italiensk Komponist, helt paa italiensk.

Omtrent paa dette Punkt stod Operaen, da Händel kom til London i Saisonen 1710—11. Det var ham, der omsider sikrede den italienske Opera en fast Plads i Englands Hovedstad. Den gik med ham en ligefrem glimrende Fremtid i Møde. I ingen By har Italienerne fejret saa store Triumfer som i London, og i intet Land har de italienske Sangere til Dato samlet saa meget Mammon som paa Britternes Halvø. Vil man ret egentlig lære den italienske Opera at kende baade fra sine Lyssider og Skyggesider, skal man følge Händel til England og iagttage hans Oplevelser der som Dirigent for Londons italienske Operaakademi. Nærværende Beretning om Operaens Historie i England finder derfor sin naturlige Fortsættelse i Händel's Livshistorie og skal forfølges videre i Sammenhæng med den.

Det Land, der sidst aabnede sine Døre for Italienerne, var Frankrig. Den dèr bestaaende Lully'ske Opera var en saa grundmuret national Skabning, at der skulde lang Tid til for at vælte den, og den Mand, som omsider lagde Haand paa den, var ingen Italiener, men en Tysker: Christoph Willibald Gluck.

Alle de franske Operakomponister, der udfyldte Tiden mellem Lully og Gluck, vare mere og mindre nøjagtige Kopier af Jean Baptiste.

Disse vare *Pascal Colasse* (født 1639; Kammer- og Kapeldirektør hos Ludvig den 14de), *Marin Marais, Henry Desmarets, La Coste, André Campra* (der som Operakomponist næsten staar paa Højde med Lully og Rameau), *André Cardinal Destouches* (Campra's Elev), *Francoeur* o. fl.

Den eneste betydelige Kraft, som i denne Mellemtid virker for den franske store Opera, er Jean Philippe Rameau.

Hæver Rameau sig end som Dramatiker ikke i nogen væsentlig Grad over sin store Forgænger, giver hans rigere Orkesterbehandling ham dog Ret til at nævnes som Nummer to blandt den gamle franske Nationaloperas Hovedstøtter.

Lysten til at forsøge sig som fransk Operakomponist vaagnede hos Rameau først i hans to og halvtresindstyvende Leveaar. Et Par Syngestykker, han i denne Alder forfattede for Comédie française og Théatre de Foire St. Germain, vandt Bifald og fristede Rameau til at prøve sin Lykke hos selve det kongelige Operaakademi. For at opnaa Adkomst til denne Scene maatte han imidlertid først skaffe sig en Tekst, der passede ind i den store Operas Rammer og helst maatte hidrøre fra en Digter med Navn. At opdrive en saadan Tekst blev ikke Rameau nogen let Sag, thi alle mistvivlede om, at den store Teoretiker og Klavérmester vilde kunne yde noget virkelig godt paa et tredie Omraade. Ved gode Venners Hjælp lykkedes det ham dog til sidst at opnaa en Tekst hos Voltaire. Den store Digter var ligesom han en hyppig Gæst i den franske Rigmand og Kunstelsker *de la Popelinière*'s elegante Hjem, og her bestod siden de to Forfatteres fælles Værk, Operaen „Samson", Ildprøven, fremført af de bedste musikalske Kræfter, Paris dengang havde at byde paa. Opførelsen blev en glimrende Succes, og Rameau sendte straks efter den store Opera sit Arbejde til Censur. Herfra fik han det dog igen tilbage med den Besked, at det bibelske Æmne gjorde det uegnet

til Opførelse paa den store Operas Scene. Rameau var saa modfalden over at være bleven tilbagevist, at han i første Øjeblik var besluttet paa at opgive alle videre Forsøg. Men hans Venner bragte ham hurtigt paa bedre Tanker. De satte sig ivrigt i Bevægelse for at skaffe en ny Tekst til Veje og opnaaede omsider denne hos Abbé Pellegrin, der dog sikrede sig et skriftligt Løfte paa 500 Livres for det Tilfælde. at Forsøget skulde mislykkes. Da første Akt af den ny Opera „Hippolyte et Aricie“ var færdig, blev den prøvet i Popelinières Palais, og Rameau nød ved denne Lejlighed den Triumf, at Pellegrin i alle Tilhørernes Paasyn sønderrev den omtalte Kontrakt og erklærede den for overflødig. Paa den store Opera, hvor Stykket blev opført i Aaret 1733, slog det dog ikke ubetinget an. Rameau's uvante rige Instrumentation og fyldige Harmonier faldt ikke i det store Publikums Smag; man saa i denne som i flere af hans senere Operaer kun en unødig og unaturlig Ophoben af Vanskeligheder, og Kritikken lød derfor ufortjent kølig. En skarp Dommer fandt Rameau bl. a. i den store Digter *Jean Jacques Rousseau*, der i stærke Udtryk bebrejdede Rameau hans knudrede og overlæssede Akkompagnement og udgød sin Harme over det „øredøvende Spektakel“, Rameau tilvejebragte ved at bunke saa mange forskelligartede Instrumenter sammen i Orkesteret.

Men den Tid kom, og den lod ikke vente paa sig længe, da Publikum vænte sig til og netop fandt Smag i Rameau's kraftigere Orkesterklange. Rameau oplevede endnu inden sin Død (1764), at hans Landsmænd som Operakomponist satte ham Side om Side med Lully. Rameau's Buste har endnu den Dag i Dag Plads i den store Operas Foyer i Paris; han staar der ved Siden af Lully, den franske Nationaloperas Skaber.

Af Rameau's en og tyve Operaer kender selv Historikeren nu kun de færreste; det store Publikum er for største Delen ganske uvidende om deres Tilværelse og vilde, om det kendte dem, vistnok allersidst finde paa at henføre dem under Kategorien „øredøvende Musik“; man er i vor Tid vant til mere kradse Orkestervirkninger, end de, som bydes her.

Rameau's Livshistorie og store Betydning som Teoretiker og som Klavérkomponist vil komme paa Tale nedenfor; herhen hører kun Fortællingen om hans Virksomhed for den franske Opera.

Det var *den komiske Opera*, der skaffede Italienerne de første store Sejre paa fransk Grund, Sejre, der dog kun for en stakket Stund sikrede dem en Stilling i Paris. De foretagsomme Franskmænd vare ikke sene til over for Italienernes *Opera buffo* at opstille en national *Opéra comique*, der i et Nu gjorde det af med de fremmede Snyltegæster; i et Øjeblik (lige før Gluck's Komme) truede den endogsaa med at kuldkaste selve den store Lully'ske Nationalopera.

SEKSTENDE KAPITEL.

Instrumentalmusikkens fuldstændige Brud med Vokalmusikken. Violinmusikkens Udvikling i Italien og Tyskland i det 17de—18de Aarhundrede. Orkesterspillets Udvikling i Mannheim. Blæseinstrumenternes endelige Optræden som Soloinstrumenter. Klavermusikkens Udvikling i Frankrig. Couperin. Instrumental- og særlig Klaverformerne: Suiten. Sonaten. — Teoretikere. Generalbas. Harmonilære. Kontrapunkt. Musikhistorie. Akustik.

Den dramatiske Musik havde som sit vigtigste Resultat medført en Emancipation af Individet. I Kontrapunktets Tid havde som bekendt Korsangen, Ensemblet, behersket Musikken; nu blev det Solisten, der talte det vigtigste Ord. Denne Kendsgerning aabenbarer sig ikke alene i Sangen, men kan ogsaa iagttages i Instrumentalmusikken. Som Soloinstrumenter havde man i Kontrapunktets Almagtsdage kun gjort Brug af de Toneredskaber, der ifølge deres specifik harmoniske Natur vare egnede til alene ud af sig selv at reproducere den flerstemmige Vokalmusik, saasom Lutten, Orgelet og Klavérinstrumenterne. Alle de fortrinsvis melodiske Toneredskaber, saasom Stryge- og Blæseinstrumenter, optraadte til ind i det 17de Aarhundrede kun i Flertallet. Deres Repertoire bestod dels af flerstemmige Vokalkompositioner[1], dels af Danse „for saa og saa mange Instrumenter". Ved Slutningen af det 16de Aarhundrede kom dertil endnu den af Vokalsatsen umiddelbart fremgaaede *Canzone* og *Sonaten*.

En Sonate betød oprindelig kun et Klangstykke (af suonare, at klinge, bringe til at tone), ɔ: et alene af Instrumenter udført Musikstykke[2]; Canzonen opfattedes derimod samtidig ogsaa som

[1] Paa Titelbladene til trykte Vokalværker læses i det 16de Aarhundrede ofte: „til at synge eller spille".

[2] Denne Tids Sonate bør ikke forveksles med den yngre moderne Sonate; nærmere om denne ndf.

Vokalsats. Ikke desto mindre er det meget vanskeligt at paavise en bestemt Forskel mellem det sekstende og syttende Aarhundredes Sonate og Canzone. Begge grænse ved deres kontrapunktisk-imitatoriske Affattelse endnu nær op til denne Tids flerstemmige Sangmusik; kun i den udtrykkelige Opfattelse af Sonaten som et Instrumentalstykke ligger der et Fremskridt. Instrumenterne stræbe øjensynlig nu efter at gøre sig fri og skabe sig et eget Repertoire.

En Støtte faar denne Stræben i den omkring Aar 1600 fremstaaede Monodi, ɔ: Solosangen med en selvstændig Instrumentalledsagelse; ogsaa i det samtidig fremkomne Musikdrama gives der i instrumentale For- og Mellemspil Instrumenterne Lejlighed til selvstændig Optræden. Lidt efter lidt gaar man nu ogsaa bort fra det tidligere ubestemte Instrumenteringsprincip: „for saa og saa mange Instrumenter". Baade Giovanni Gabrieli og endnu mere Claudio Monteverdi opgive i deres Instrumentalkompositioner altid nøjagtigt, hvilke Instrumenter de ønske anvendte. Dermed aabnes der endelig ogsaa de forskelligartede melodiske Instrumenter Vej til en selvstændig Praksis i Lighed med den, der allerede fra de sidste Aartier af det 16de Aarhundrede var bleven udøvet af de harmoniske[1]).

Det Instrument, der først brød de *melodiske* Instrumenters Række for at optræde som Soloinstrument, var Violinen, der som Orkesterets melodiførende Instrument syntes selvskreven til at optræde som Sanger blandt Instrumenterne. Den første Violinsolo, der kendes, skriver sig fra 1620. Det er en *Romanesca per Violino solo e Basso se piace* af Italieneren Biagio Marino. Som rimeligt er, røber den endnu kun ringe instrumental Erfaring, men man naar ved ivrig Eksperimenteren hurtigt videre. I en saakaldt *Capriccio stravagante* gør den mantuanske Violinist, Carlo Farina, i Aaret 1627 Forsøg paa med fire Violininstrumenter at efterligne Hundenes Gøen, Kattenes Mjaven, Hønsenes Kaglen, Hanernes Galen o. s. v. og faar derved Lejlighed til at opfinde en Rigdom af Spillemaader, der vidne om, at i det mindste han har været i Besiddelse af en efter Forholdene ret betydelig Finger- og Bueteknik. Ogsaa Farina's to samtidige, Giambattista Fontana i Brescia og Michel Angelo Rossi i Rom, omtales i de Tider som „udmærkede Violinvirtuoser".

[1]) Se 7ende Kap: Den engelske Klavérmusiks paafaldende tidlig selvstændige Udvikling under Dronning Elisabeth.

Et ædelt kunstnerisk Sving antager Soloviolinspillet først, efter at den italienske Musik med Alessandro Scarlatti er traadt ind i sin melodiskønne Periode. Ligesom Scarlatti blev Melodiens Patriark i den sungne Musik, saaledes fremtraadte nu Violinmesteren Archangelo Corelli som „sin Tids Orfeus" paa Violinen. Hans sangbare Violinspil kom især fortrinligt til sin Ret paa den klangskønne Amativiolin, der netop ved hans Tid indledte de italienske Violinbyggeres „store" Periode. Corelli foretrak ligesom Scarlatti den simple, prunkløse Melodi for Virtuoskunsterne. Man har i ham Hovedrepræsentanten for den ædle klassiske italienske Violinmelodi.

Umiddelbare Forløbere, for en Del allerede Medarbejdere, havde Corelli i *Giovanni Battista Bassani* i Padua, *Tommaso Vitali* i Bologna og *Giuseppe Torelli*. *Bassani* har nærmest Interesse i sin Egenskab som Corelli's Lærer. *Tommaso Vitali* kendes bedst som Komponist af en overordentlig stemningsfuld *Violinchaconne*[1]), et værdifuldt Musikstykke, der baade ved sit bredt anlagte melodiske Tema og ved sine violinmæssigt behandlede Variationer leder Tanken hen paa den yngre bekendte Violinchaconne af J. S. Bach. *Torelli* har musikhistorisk Betydning for saa vidt, som han var den egentlige Skaber af Violin- eller Kammerkoncerten. Ligesom den af Corelli skabte Violinsonate (se ndf.), delte ogsaa denne ældre Koncert sig i flere Satser, men Satsernes Antal var kun tre imod fire i Corelli's Sonate. Det, som gav Koncerten sit Præg og gjorde den forskellig fra Sonaten, var imidlertid ikke dens Inddeling i flere Satser, men dens Fordeling mellem et Soloinstrument og et Tutti. Det er Kampen mellem disse to Elementer[2]), der danner Koncertens Midtpunkt og former dens Indhold. Den første Sats indledes gerne af Tutti'et med et udpræget Tema; saa falder Soloinstrumentet ind med et andet lige saa karakteristisk Motiv i samme Toneart. Gennem hele Stykket skiftes de to Parter paa denne Maade til at føre an, og denne Væddestrid fortsætter sig mere og mindre tydeligt gennem alle Koncertens tre Dele; kun i Adagioen hænder det, at Soloinstrumentet dominerer helt og i et Cantabile breder sig over det i saa Tilfælde kun akkompagnerende Tuttikor.

Efter Torelli tog særlig *Antonio Vivaldi* sig af Violinkoncerten. Hans Koncerter for Soloviolin med Orkester ansaas ved Begyndelsen af det 18de Aarhundrede for Mønsterværker i deres Genre. Ivrigt bleve Vivaldi's Koncerter studerede af Sebastian Bach, der, som bekendt, transkriberede flere af dem for Klavér og Orgel.

En Koncertform, der kom op samtidig med Kammerkoncerten, var den saakaldte „Concerto grosso", i hvilken flere obligate Soloinstrumenter koncertere med et Tutti, der som oftest ogsaa er sat sammen af Strygeinstrumenter, medens Lut eller Orgel gør Tjeneste som Generalbasinstrument. Satsernes Antal er i denne Koncertform vilkaarligt, og der findes tidt indblandet Danse.

[1]) Paa ny udgivet af Ferd. David.

[2]) Betegnelsen Concert udledes af certare, ɔ: at stride, concertare, at strides med hinanden.

Archangelo Corelli stammede fra Fusignano i Bolognas Omegn, hvor han var født i Aaret 1653. Sin Uddannelse fik han dels i Rom hos det pavelige Kapelmedlem Matteo Simonelli, dels i Padua hos den ovennævnte Giovanni Battista Bassani. Allerede i Nittenaarsalderen tiltraadte Corelli som dygtig Violinspiller en Kunstrejse til Paris; siden modtog han en Violinistpost hos Hertugen af Baiern. Først i Aaret 1681 vendte han igen hjem til Italien, hvor han fra nu af tog fast Bolig i Rom. Hans smukke Violinspil og solide Musikerdygtighed skaffede ham der hurtigt en indflydelsesrig Velynder i Kardinal Ottoboni, der baade overdrog ham Ledelsen af sit Privatkapel og indrømmede ham Bolig i sit Palads. Som Stifter og Leder af de berømte Ottoboni'ske Mandagskoncerter, ved hvilke han ogsaa medvirkede personlig, fik Corelli snart stor Anseelse baade i Italien og i Udlandet. I Italien omtaltes han som „il Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo de nostri tempi", i Tyskland kaldte Mattheson ham „Fyrsten for alle Tonekunstnere". Som den sjælfulde Fortolker af Violinmelodien synes Corelli virkelig at have indtaget en ualmindelig høj Rang. Hans Tone omtales som sjelden smuk og egal, Geminiani sammenligner den med „en pianissimo ansat Trompettone". Mindre bevendt synes det at have været med hans Teknik. En dyb Ydmygelse led han paa dette Omraade under et Besøg, han i Aaret 1708 aflagde i Neapel, hvor Violinteknikken omtrent holdt Skridt med Sangteknikken, og hvor Corelli's prunkløse Violinspil derfor skuffede alle, ikke mindst Kongen, der netop havde opfordret Corelli til at komme, i den Tro at han var en Virtuos over alle Virtuoser. Da Corelli spillede for Kongen ved Hoffet, forlod denne, siges der, paa en meget demonstrativ Maade Salen midt under hans Foredrag af et større Musiknummer og vendte ikke mere tilbage. At Corelli ikke har været særlig stor som Tekniker fremgaar ogsaa af hans overraskede Udbrud til den hannoveranske Violinvirtuos Strungk, der besøgte ham i Rom og spillede for ham: „Mig kalder de Archangelo (ɔ: Ærkeengel), men Jer maa man jo kalde Archidiavolo!" — Den stilfulde Skønhed, der skal have præget Corelli's Violinspil, afspejler sig ogsaa i hans Violinkompositioner, der mest bestaa af Sonater og endnu udgøre Grundlaget for ethvert dyberegaaende Violinstudium.



Fig. 110. Archangelo Corelli.

Corelli's Sonater udmærke sig ved stor Velklang. Violinen optræder i dem som virkeligt Sangorgan. Tonen i hans Musik er gennemgaaende paafaldende værdig og alvorlig, man kunde

næsten fristes til at kalde den kirkelig. Grunden dertil maa uden Tvivl søges i Violinens dengang meget almindelige Anvendelse som kirkeligt Instrument. I Rom skal Corelli selv have indført Soloviolinspillet i Kirken; blandt hans Violinsonater, der i den senere Tid paa ny ere blevne optrykte i Chrysander's „Denkmäler der Tonkunst", findes der derfor foruden Kammersonater ogsaa en stor Del Kirkesonater[1]).

Corelli's Violinkompositioner omfatte seks Opus, nemlig *to Gange tolv Kirkesonater, to Gange tolv Kammersonater, tolv Sonater for Violin og Violoncel eller Klavicymbel* og *en Samling Concerti grossi for syv Strygeinstrumenter.*

Corelli døde i Aaret 1713. Hans Dødsdag højtideligholdtes i mange Aar ved en aarlig Mindefest i Pantheon i Rom. Der blev ved denne Lejlighed kun opført Musik af Corelli, og det gjaldt som Lov, at Koncerten skulde dirigeres af en af hans Elever. Først da den sidste af disse var død, faldt Mindefesten bort.

Mens Corelli som Tekniker endnu indtager et i Forhold til senere Virtuoser paafaldende lavt Standpunkt, fremtræde hans Elever Francesco Geminiani og Pietro Locatelli allerede som sande Virtuoser paa deres Instrument. Hos Locatelli spiller Violinkunsterne til Tider endog en saadan Hovedrolle, at han over dem tidt glemmer at tage Hensyn til Instrumentets Natur, og herved paa en pinlig Maade overskrider det skønnes Grænser. Navnlig gælder dette hans Capriccioer; hans Solo-Sonater og navnlig hans Adagioer have derimod et ægte Corelli'sk Præg og høre til det bedste, der er os efterladt af Corelli's Skole.

En stor Mester og Corelli's jævnbyrdige er Giuseppe Tartini, det 18de Aarhundredes „Paganini", der var eminent baade som udøvende og som skabende Kunstner, og endelig ogsaa gjorde sig bemærket i Egenskab af Teoretiker.

Giuseppe Tartini var født i Søstaden Pirano i Istrien i Aaret 1692. Hans Forældre bestemte ham til at blive Præst, men da de mærkede hans store Ulyst til at gaa den gejstlige Vej, opgav de igen denne Plan og sendte i Aaret 1710 Giuseppe til Padua for at lade ham studere Jura. Heller ikke de juridiske Studier formaaede han imidlertid i Længden at afvinde Interesse. Hans meste Tid gik hen med at fægte og spille Violin, især Fægtningen var i denne Periode hans Passion. Han tænkte allerede stærkt paa at opgive Juraen for at rejse til Neapel eller Paris og blive Fægtemester, da der indtraadte en Begivenhed, som atter

[1]) Forskellen mellem Kammer- og Kirkesonaten vil blive forklaret ndf.

vendte hans Tanker i en ny Retning. Han blev op over Ørene forelsket i en fornem ung Pige, hvem han underviste, og til hvem den 20aarige Student snart hemmeligt lod sig vie. Tartini krænkede dermed ikke alene sine egne Forældre, der i deres Vrede nægtede ham enhver fremtidig Hjælp, men ogsaa sin Hustrus fornemme Familie, der blev saa opbragt over det unge Pars Dristighed, at den, støttet af sin indflydelsesrige Slægtning Biskoppen af Padua, iværksatte en retslig Forfølgelse af den ungdommelige Brudgom. For at redde sig nødtes Tartini til at lade sin unge Hustru i Stikken og selv flygte. Forklædt som Pilgrim vankede han i nogen Tid om fra Sted til Sted, indtil han omsider landede i et Minoriterkloster i Assisi, hvor en Slægtning af ham var ansat som Portner, og hvor han fik Tilladelse til at holde sig skjult, indtil Familiens Vrede engang maatte have lagt sig. Det stille og ensformige Liv, Tartini i flere Aar førte i Klosteret, virkede heldigt ind paa hans Karakter og Tankegang. Han indsaa endelig Nødvendigheden af at styre i en bestemt Retning og valgte saa at blive Musiker. De i lang Tid forsømte Violinstudier bleve genoptagne, og Tartini udviklede sig gennem energisk Øven i Løbet af faa Aar til at blive en betydelig Violinspiller. Da vilde Tilfældet, at en af hans Bysbørn paa en kirkelig Festdag overværede Gudstjenesten i Klosterkirken og genkendte Tartini, der just ved denne Lejlighed optraadte som Solist. Flygtningens Opholdssted blev forraadt til Kardinalen, der dog imidlertid havde skiftet Sind og nu frit lod Tartini vende hjem til sin taalmodigt ventende Hustru. Kort efter havde Tartini under et Besøg i Venedig Lejlighed til at høre den store Violinvirtuos Veracini[1]), hvis Violinspil gjorde et saa mægtigt Indtryk paa ham, at han en Tid lang igen unddrog sig det offentlige Liv for i det afsides liggende Ancona at arbejde videre paa sin Teknik. Hans ihærdige Studier bleve belønnede. Som anerkendt Kapacitet fik Tartini 1721 Posten som Primoviolinist ved den hellige Antoniuskirke i Padua. To Aar senere modtog han en Indbydelse til at medvirke ved Kejser Karl den 6tes Kroningsfest i Prag. Ved samme Lejlighed gjorde han Bekendtskab med Grev Kinski, i hvis Kapel han derefter gjorde Tjeneste i tre Aar. Saa vendte Tartini igen hjem til Padua, hvor han i Aaret 1728 oprettede sin berømte Violinistskole, fra hvilken der i Tidens Løb udgik saa mange Elever af alle Nationaliteter, at man i Italien kaldte ham „il maestro delle nazioni". Skønt Tartini efter denne Tid modtog mange Tilbud om glimrende Ansættelser i Udlandet, forlod han dog ikke mere Padua. Han delte sig her mellem sin Kunst og en omfattende filantropisk Virksomhed, indtil en Kræftskade i hans ene Fod i Aaret 1770 gjorde Ende paa hans lange, omskiftelige Liv.



Fig. 111. Giuseppe Tartini.

[1]) Francesco Maria Veracini (f. 1685, d. 1750) var en stor Tekniker og vakte især Opsigt ved sin ny og dristige *Bue*behandling.

Violinteknikken tog med Tartini et stort Opsving. Quanz kalder ham sin Tids største Violintekniker: „Han bragte en smuk Tone ud af Instrumentet," skriver han, „baade Fingre og Bue havde han lige meget i sin Magt. De største Vanskeligheder overvandt han uden Besvær. Trillen, selv Dobbelttrillen, udførte han lige godt med alle Fingre. Saavel i hurtige som i langsomme Satser indblandede han mange Dobbeltgreb og spillede gerne i den yderste Højde." Tartini fuskede forsøgsvis endogsaa Violinhaandværkerne i Faget. For at bøde paa Violinens noget skærende Klang betrak han den med tykkere Strenge og forlængede samtidig ogsaa Violinbuen; han søgte kort sagt at udvide Teknikken til alle Sider.

Var Tartini stor som Praktiker, var han ikke mindre stor i Egenskab af Tonedigter. Han er som Komponist original, harmonisk interessant og overmaade rig paa Ideer. Frembyder hans Violinmusik end med sine mange Dobbeltgreb og med sine kunstige Passager ulige større Vanskeligheder end Corelli's, er dens fremtrædende Egenskaber dog igen gylden Renhed og simpel Inderlighed. Tartini's Violinmusik er ikke, saaledes som den meste Virtuosmusik, dikteret af Forfængelighed, den er tværtimod udsprungen af virkelig Inspiration. Derpaa tyder ogsaa den af Tartini selv meddelte Omstændighed, at han aldrig satte sig til at komponere uden først at have bragt sig i Stemning ved at gennemlæse en eller anden af Petrarch's Sonetter.

Tartini's Fantasirigdom ledte til en enestaaende Produktivitet. Fétis anslaar Antallet af hans trykte Violinkompositioner til *48 Violinsonater* og *127 Violinkoncerter* med Kvartetledsagelse; desuden skal der fra hans Haand endnu foreligge en Masse Violinkompositioner i Manuskript.

Et talende Vidnesbyrd om Tartini's Standpunkt som Tekniker er hans Hovedværk, den saakaldte *Djævlesonate*, hvis Oprindelse ifølge Tartini's eget Udsagn skyldes en Drøm, han i Aaret 1713 havde under sit Ophold i Assisi. Han drømte, at han havde forskrevet sin Sjæl til Djævelen, der var hans Tjener og lød ham i alt. En Dag fik Tartini det Indfald at række Djævelen sin Violin, og denne forespillede ham da en Sonate, der i Vanskelighed, men ogsaa i Skønhed overgik alt, hvad Tartini nogen Sinde havde hørt. Da han vaagnede, greb han straks sit Instrument for at fastholde den drømte Komposition, men han opnaaede kun at fremmane en mat Gengivelse af den Musik, han havde hørt i Drømmen. Saaledes fremkom Djævlesonaten, paa hvis mystiske Djævleoprindelse Tartini selv skal have troet; i hans Musikværelse hængte, saa længe han levede, en Kopi af Djævlesonaten lige over for Indgangsdøren.

Blandt Tartini's Elever vare Pietro Nardini og Gaetano Pugnani de betydeligste. Nardini's Specialitet var det sjælfulde Adagiospil. „Hans Foredrags Inderlighed.“ skriver Schubart. „lader sig ikke beskrive; hvert Komma gør Indtryk af at være en Kærlighedserklæring. — Man har set koldsindige Fyrster og Hofdamer græde, naar han spillede en Adagio; ja, det hændte ofte ham selv, at Taarerne, mens han spillede, faldt paa hans Violin“ o. s. v. I sine Kompositioner fremtræder han som en elskværdig, men ikke storslaaet Begavelse. Gaetano Pugnani fik sin første og egentlige Uddannelse i Turin i den saakaldte *piemontesiske Skole*, der forestodes af Corelli's Elev Giovanni Battista Somis. Han stod allerede paa et fremrykket Stadium, da han opsøgte Tartini, og kan altsaa kun betingelsesvis kaldes dennes Elev. Sin Hovedbetydning fik Pugnani som Lærer. Han overtog Turinerskolen efter Somis og uddannede her blandt mange andre Elever J. B. Viotti, den sidste af det 18de Aarhundredes store Violinmestre. Med ham forlægges Violinkunstens Residens fra Italien til Frankrig. Viotti virkede i Særdeleshed i Paris og har derfor sin Plads i Spidsen for den moderne franske Violinistskole.

I Tyskland udvikledes Soloviolinspillet forholdsvis sent. Det tyske Violinspil havde ved Corelli's Tid egentlig kun endnu to vigtige Repræsentanter, den ene var den salzburgske Kapelmester Franz Heinrich Biber (f. 1640, d. 1704), den anden var den sachsiske Hofkammerviolinist Johann Jakob Walter (f. 1650, Dødsaar ubekendt). Som Komponister taaler ingen af dem at sammenlignes med de samtidige Italienere. Den Retning, de forfølger, stiller dem snarere paa Trin med de italienske Violinkomponister fra den for-Corelli'ske Periode. Et interessant Sidestykke til Carlo Farina's *Capriccio stravagante* giver Biber i en saakaldt *Violinduet til at udføre paa én Violin*, og Walter slaar ind paa samme Genre i en *Serenade for Violinsolo*, i hvilken han i et Tonemaleri lader optræde et helt lille Orkester: I Spidsen gaar *et Kor af Violiner*, derpaa fremtræder baade *Orgel*, *Lut*, *Sækkepibe*, *Trompet*, *Pauke*, *Bondelire* og *Harpe*, hver med sin Solo.

Et ædlere Præg faar den tyske Violinmusik først, efter at Tyskland gennem den italienske Opera er kommet i nærmere For-

bindelse med Italien. De indkaldte italienske Operatrupper medførte gerne deres eget Orkester af indfødte Instrumentister; mange af de italienske Violinvirtuoser fandt som bekendt ogsaa Optagelse i de fyrstelige tyske Kapeller. Corelli opholdt sig, som sagt, en Tid lang i Baiern, Torelli var i fem Aar Koncertmester i Anspach, Vivaldi var i en Aarrække Violinist hos Landgreven af Hessen-Darmstadt, Tartini opholdt sig tre Aar i Prag o. s. v. Snart blev det ogsaa almindelig Skik, at tyske Violinspillere rejste til Italien, dels for at give Koncerter, dels for der at søge Undervisning hos de italienske Mestre. Hos alle tyske Violinspillere sporer man i forrige Aarhundrede italiensk Paavirkning.

De ledende i denne Periode ere Nicolaus Adam Strungk, Joh. Georg Pisendel og Franz Benda.

Strungk er overvejende Virtuos, de to andre repræsentere den vægtigere Violinstil.

Pisendel, der dels var uddannet af Torelli, dels af Vivaldi, var en betydelig Violinspiller og indlagde sig ved Siden af ogsaa stor Ære som energisk Leder af Dresdnerkapellet. Endelig udfoldede han ogsaa en omfattende Virksomhed som Violinlærer. Som saadan fik han ogsaa, om end kun indirekte, Indflydelse paa Violinspillets Udvikling i *Berlin*. Gennem Pisendel's Elev Joh. Gottl. Graun i Berlin gik nemlig hans Undervisningsprincipper i Arv til Franz Benda, der efter Pisendel blev Overhovedet for den tyske Violinistskole.

Franz Benda var Medlem af en hel Familie af Musikbegavelser; alene i Berlinerkapellet fandtes Navnet Benda i forrige Aarhundrede repræsenteret med 6 dygtige Musikere. De betydeligste af disse vare, næst Franz Benda, hans Fætter Georg Benda[1]) og hans Søn Carl Benda, der slægtede sin Fader paa som dygtig Violinspiller.

En selvstændig tysk Violinkunst fremkom først ved Aarhundredets Slutning, da nationale Rørelser omsider berøvede Udlændingene en Del af den Indflydelse, de hidtil havde udøvet paa de tyske Musikforhold. Den nationale Bevægelse bebudes allerede midt i Aarhundredet ved Leipzigeren Joh. Ad. Hiller's Forsøg paa at skabe et tysk Sangspil; samtidig lægges ogsaa i Mannheim den første Grund til en selvstændig tysk Violinist- og Orkesterskole.

Mannheim havde i Løbet af det 18de Aarhundrede arbejdet sig op til at blive et Centrum for det tyske Musikliv. Impulsen udgik, som den Gang i Almindelighed, fra det regerende Fyrstehus. De pfalziske Kurfyrster vare gennemgaaende store Musikvenner; frodigt blomstrede Musikinteressen især under Kurfyrst Karl Theodor,

[1]) Komponist af adskillige Sangspil og Skaber af de første tyske Melodramaer.

der for at fuldkommengøre sit Kapel ikke alene forskrev de bedste udenlandske Kræfter, men ogsaa for egen Regning lod uddanne alt, hvad der lod sig opdrive af indenlandske Talenter. En fremragende Kraft besad Mannheimerkapellet ved Begyndelsen af denne Kurfyrstes Regering i Violinisten Johann Georg Stamitz, Stifteren af den saakaldte Mannheimerskole, den af de tyske Violinistskoler, der ubetinget bærer det mest nationale Præg. Hans Elev og Efterfølger var Christian Canabich, der baade udmærkede sig som Soloviolinist, som Lærer og som Orkesterdirigent.

Hos den tyske Violinist træder allerede nu Virtuosdygtigheden en Del i Baggrunden over for en udpræget Musikerdygtighed. Aarsagen hertil maa vistnok søges i den Omstændighed, at Orkesterets Primoviolinarius, der bar Navn af Koncertmester, i hin Tid var Orkesterets egentlige Leder. Kapelmesteren fungerede i Almindelighed kun i Kirken og i Teateret, med andre Ord, ved den Slags Opførelser, hvor Sangen fremherskede. Det var de tyske Koncertmestre, der i forrige Aarhundrede gik i Spidsen, da det gjaldt om at frembringe et vel indstuderet Orkestersammenspil, og den, der i denne Retning indlagde sig de største Fortjenester, var netop Christian Canabich, der af Mannheimerkapellet udviklede et sandt Mønsterorkester og gjorde Mannheim til et Valfartssted for alle vordende Orkesterdirigenter.

Ogsaa ved sin fyldigere Besætning udmærkede Mannheimerkapellet sig fremfor de fleste Kapeller fra samme Tid. I Aaret 1756 forestodes det af to Kapelmestre og to Koncertmestre og raadede over 10 Primo- og 10 Sekundovioliner, 4 Bratscher, 4 Celloer, 2 Kontrabasser, 2 Fløjter, 2 Oboer, 2 Fagotter, 12 Trompeter, 4 Valdhorn, 2 Pauker og 2 Organister. 1767 optoges ogsaa Klarinetten i Orkesteret.

Skønt det i Mannheim særlig var Violinen, man skænkede Interesse, varetoges dog ogsaa der Blæseinstrumenterne af lutter dygtige Musikere. Oboisten le Brüün, Fløjtenisten Wendling, Fagottisten Ritter m. fl. vare alle Kunstnere i Behandlingsmaaden af deres Instrument. Som man ser ere altsaa ogsaa nu Blæseinstrumenterne blevet saa vidt fuldkommengjorte, at de kunne træde ud af Orkestermassen for at fremtræde som Soloinstrumenter.

Den første *Skole* for Fløjte og Obo alene udkom i Aaret 1707 i Frankrig, det Land, der i det hele først synes at have taget sig af Blæseinstrumenternes Pleje. Allerede under Ludvig den 13de omtales to dygtige Obospillere, nemlig Filidori fra

Siena og Michel Danican. Den sidste blev Stamfader til en hel Musikerslægt, af hvilken igen adskillige Medlemmer udmærkede sig som fortrinlige Fløjte-, Obo- og Fagotvirtuoser. Et senere Medlem af Familien Danican var François André Danican, ogsaa kaldet *Philidor*, en af den franske Opera comique's tidligste Repræsentanter.

Mens Oboen maatte til Italien for at faa sin Teknik udviklet videre[1], tog senere Tyskland sig specielt af Fløjten, hvis Teknik der blev udviklet betydeligt af Dresdner Fløjtenisten Buffardin og dennes store Elev, Johann Joachim Quanz.



Fig. 112. Joh. Joachim Quanz.

Johann Joachim Quanz var Søn af en Smed i Oberscheden og begyndte sin Løbebane som tarvelig Statsmusikant. Da han i Aaret 1716 kom til Dresden og der fik at høre, hvad det sachsiske Kapel kunde yde, tabte han imidlertid ganske Smagen for den professionelle Musikdyrkelse og satte sig for at blive Kunstner i Ordets ædlere Betydning. Kun to Aar senere opnaaede han at blive optaget som Oboist i det kongelige polske Kapel, der alt i alt var sammensat af tolv Musikere og afvekslende musicerede i Dresden og i Warschau. Det gik dog snart op for ham, at han hverken som Obo- eller Violinspiller[2]) vilde kunne tilkæmpe sig nogen Særstilling blandt disse dygtige Kapelmusikere, og saa valgte han i Stedet at kaste sig over Fløjtespillet. Med Buffardin som Vejleder udviklede han sig nu i Løbet af mærkværdig kort Tid til en eminent Fløjtevirtuos. Siden besøgte han i Følge med den polske Gesandt Lagnasco Italien, hvor han i Rom fandt Lejlighed til at studere Kontrapunkt hos Gasparini, og ellers rundt om i de italienske Byer gjorde Bekendtskab med en stor Del af denne Tids musikalske Berømtheder. Hans Oplevelser paa denne Rejse, der blev forlænget med et Besøg i Paris og London, findes skildrede i hans Selvbiografi i

[1]) Brødrene Besozzi oprettede i Aaret 1730 i Turin en Skole for Obospil.

[2]) Som oprindelig professionel Musiker var han fra Barnsben vel bevandret i Behandlingsmaaden af de fleste Orkesterinstrumenter og var især en dygtig Violinspiller.

Marpurg's „Historisch kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik". 1728 blev Quanz optaget som Medlem af Dresdens store Hofkapel; samme Aar besøgte han Berlin og begejstrede ved sit Spil Kronprins Frederik saaledes, at denne fik Lyst til selv at lægge sig efter Fløjtespillet. Quanz blev, som bekendt, engageret som hans Lærer og maatte fra nu af og indtil 1741 to Gange om Aaret rejse fra Dresden til Rheinsberg for at tilse Kronprinsens Fløjtestudier. Først ved dennes Tronbestigelse fik Quanz fast Ansættelse ved det preussiske Hof. I Berlin tilbragte Quanz som Frederik den stores Yndling og Raadgiver i alle Musikspørgsmaal 32 lykkelige Aar. Han døde i Potsdam i Aaret 1773.

Quanz indtager i Fløjtemusikkens Historie en fremragende Stilling ikke alene som Virtuos og Didakt[1]), men ogsaa som Fløjtefabrikant. Hans praktiske Forbedringer af Fløjtens Konstruktion hører ingenlunde til hans mindste Fortjenester. Sluttelig maa han ogsaa nævnes som Komponist af en stor Mængde Fløjtesoloer og Koncerter og som en ualmindelig anset Lærer i Kontrapunkt.

Til de tre Træblæseinstrumenter, Fløjte, Obo og Fagot, kom ved det 18de Aarhundredes Slutning endnu et fjerde i den forholdvis sent opfundne *Klarinet*[2]), der sandsynligvis allerførst traadte i Orkesterets Tjeneste i Mannheim, hvor Mozart, som tidligere bemærket, første Gang hørte den benyttet i Aaret 1777.

Blikinstrumenterne: *Basun*, *Trompet* og *Horn* nøjedes endnu med deres Naturtoner; det var først, da Berliner-Valdhornisten Heinrich Stöltzel i Aaret 1814 opfandt Ventilerne, at disse Instrumenter bleve satte i Stand til at frembringe den kromatiske Tonerække.

Sammen med de melodiske Instrumenter havde i Tidens Løb ogsaa de harmoniske taget sig betydelig op. Især gjaldt dette *Klavéret*, der som Husinstrument nu omsider saa godt som helt havde fortrængt baade Lutten og Portativorgelet og stod paa Pladsen som Nummer ét.

Paa en selvstændig Bane var Klavéret, som ovenfor omtalt, allerførst slaaet ind i England ved Slutningen af det 16de Aarhundrede, men Englands isolerede Beliggenhed havde hindret de

[1]) Et for Fløjtespillet meget vigtigt Værk var hans „Versuch einer Anweisung die Flöte travasière zu spielen", der udkom i 3 Oplag og ogsaa blev oversat paa fransk og paa hollandsk.

[2]) Opfundet i Nürnberg af J. C. Denner i Aaret 1700.

der indvundne Fremskridt i at faa nogen videre strakt evropæisk Betydning. Til frodig Udvikling kom Klavérspillet først, efter at Franskmændene henimod Midten af det 17de Aarhundrede havde taget Sagen i deres Haand, og som toneangivende Nation havde skaffet Klavéret Hævd som evropæisk Modeinstrument. Ligesom i England udgik ogsaa i Frankrig Initiativet fra Hoffet. Alene som Møbel fremtraadte Klavéret vitterlig ved Ludvig den 14des Tid som en værdig Pryd for Kongegemakket. Rigt prydet med forgyldte Sirater og med kunstnerisk udførte Malerier i Laaget harmonerede det i det ydre fuldkomment med det øvrige kongelige



Fig. 113. Titelbillede til de Chambonnière's Klaverstykker.

Mobiliar. Men ogsaa som Instrument var Klavéret et uundværligt Led i det franske Hofinventar. De franske Hofclavecinister tog i Løbet af Ludvig den 14des Regeringstid næsten helt Magten fra de før saa foretrukne Lutvirtuoser. Klavérspillet rykkes ved dem frem i et nyt Stadium af sin Udvikling. Der fremkommer med dem en national fransk Klavérstil, der ligesom de samtidig opstaaede sirlige Smaamalerier af Watteau, tydeligt røber sin Afstamning fra den for Sir saa stærkt tilbøjelige Rokokotidsalder.

Rigeligt prydet med Sirater fremtræder den franske Klavérmusik allerede med André Champion, ogsaa kaldet *de Chambonnière*'s (f. 1600, d. 1670), første Kammerclavecinist hos Ludvig den 14de. Som praktisk Udøver af Kunsten berømmes han for

Sarabande.

Jacques Champion de Chambonnières.

con espressione

p *p*

tr *tr* *tr* *tr*

f

sf *p* *poco rit.*

sit sjældent smukke kantabile Anslag; endnu et halvt Aarhundrede efter hans Død findes han omtalt som Idealet af en Klavérspiller. At han ogsaa havde et eget Greb paa at skrive kønne Melodier viser medfølgende lille Sarabande af hans Komposition (se Musikbilag). Bedst er André Champion dog kendt i sin Egenskab som Lærer for flere Medlemmer af Familien Couperin, den Familie, der dannede det gyldne Midtpunkt for hele den ældre franske Klavérskole og i Frankrig kom til at spille en noget lignende Rolle som Familien Bach i Tyskland.

Det formodes i Almindelighed, at det netop var André Champion, der først opdagede den talentfulde Slægt Couperin. Da han en Sommer opholdt sig paa sin Landejendom uden for Paris, bragte de tre Brødre Louis, Charles og François Couperin, der boede i hans Nabolag, en Morgen den berømte Mester en Serenade. Greben af Musikkens Skønhed forhørte Champion sig om Komponistens Navn og fik da at vide, at den hidrørte fra den ældste af Brødrene. Paa Opfordring rejste Louis Couperin kort efter til Paris sammen med Champion, der indførte ham ved Hoffet og snart ogsaa skaffede ham Organistposten ved Kirken S. Gervais. Louis Couperin og hans to Brødre blev Stamfædrene til en hel Slægt af dygtige Musikere; en enkelt Couperin dukker endnu op i vort Aarhundrede. Den berømteste af hele Familien blev François Couperin den yngre, en Søn af den før nævnte Charles Couperin.

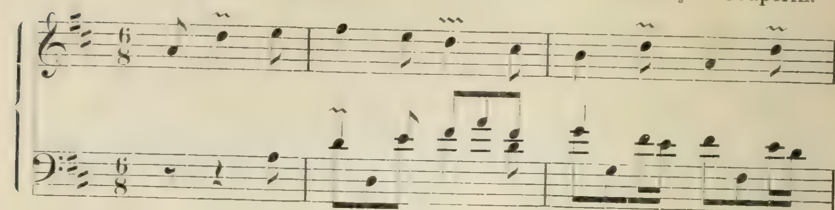
François Couperin (f. 1668, d. 1733) mistede tidligt begge sine Forældre, men fik en elskværdig Plejefader og dygtig Lærer i Organisten Tolin. Hos ham fik han en god Uddannelse og modtog i Aaret 1696 den af hans Onkel tidligere forvaltede Stilling som Organist ved Kirken S. Gervais. Fem Aar efter blev Couperin udnævnt til Kammerklavecinist hos Ludvig den 14de, og ikke længe efter var han allerede overalt i Frankrig kendt under Navnet „den store“ Couperin, en Titel, der dengang ellers kun blev tillagt Digteren Corneille — og Kongen.

Lige saa stort et Navn Couperin i sin Tid indlagde sig som Klavérspiller, lige saa fremragende var han som skabende Musiker for sit Instrument. Den første Samling af hans Klavérkompositioner udkom i Paris i Aaret 1713. Den forsirede Klavérstil fremtræder her med en Smag og Ynde som aldrig før. Forsiringerne virke hos Couperin egentlig kun som et Slør, der er kastet let hen over Melodien; de ere kun til Stede for at bøde paa Klavérets dengang saa spinkle Tone og virke ikke i mindste Maade forstyrrende ind paa Melodigangen. Interessant er Couperin

Le Rossignol en amour.

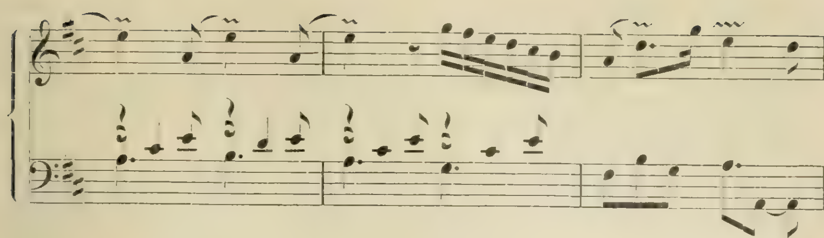
Lentement et très tendrement.

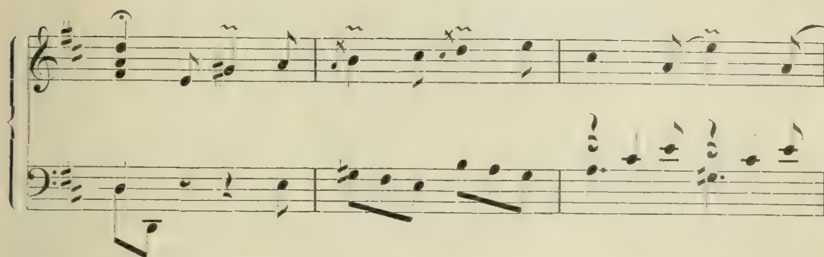
François Couperin.



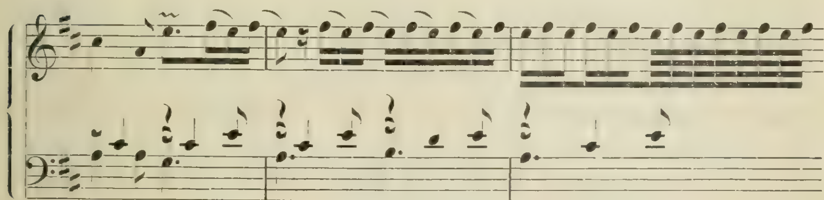


Accents plaintifs











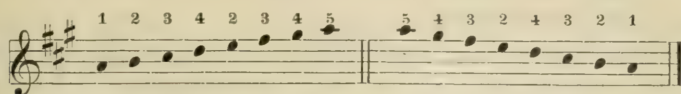
ogsaa og især som Tonemaler. Dansene fraregnede fremtræder Flertallet af hans Klaverkompositioner som fikse smaa Karakterbilleder, der alle fortræffeligt svare til deres Overskrifter: *Nattergalen, Bien, Harlequin* o. s. v., og i deres Genre ere smaa Kunstværker (se Musikbilag).

Couperin forstod i sin Klavérmusik at behandle Klavéret i nøje Overensstemmelse med dets Natur. Det Instrument, han havde under Hænder, var Klavicymblet, der, som det vil mindes, fuldkommen savnede Evnen til at kunne frembringe nogen som helst dynamisk Afskygning mellem forte og piano. Af de to Klaviaturer, der paa de franske Flygelklavicymbler i Regelen vare anbragte terrasseformigt over hinanden (se Fig. 113), var det ene et Forte-, det andet et Pianoklaviatur: ved sin geniale Anvendelsesmaade af disse to Klaviaturer opnaaede Couperin ikke desto mindre at bringe Afveksling i sit Spil. Udførte han en tostemmig kontrapunktisk Sats, holdt han de to indbyrdes krydsende Stemmer ud fra hinanden ved konsekvent at gennemføre hver af dem paa sit Klaviatur; tidt henlagde han ogsaa med Overlæg Melodien til Forteklavéret, Akkompagnementet til Pianoklavéret, eller han anvendte Pianoklavéret som Ekko til Forteklavéret o. s. v. For at bringe Karakter i Foredraget brugte Couperin ogsaa hyppigt mellem Linierne at give sine Vink ved at notere: *vivement*, *tendrement*, *grotesquement* el. l. Hvor den spidse Klavicymbeltone i bredere, mere sangbare Satser ikke syntes Couperin at svare til den tilsigtede Virkning, tog han, for at opnaa denne, ofte en Fløjte eller Violin til Hjælp og lod denne dublere Melodistemmen.

Stor og fortjent Agtelse nød Couperin som Klaverlærer. Som et epokegørende, banebrydende Værk fremtræder hans *Klaverskole*, der under Titelen „L'art de toucher le clavecin" i Aaret 1717 udkom i Paris og klart belyser Couperin's Standpunkt som Lærer.

Adskillige af de deri fremsatte Meninger gælder endnu den Dag i Dag. For at Fingrene i Tide kunne blive gjorte smidige, foreslaar Couperin at lade Klavérundervisningen begynde i Seks- eller Syvaarsalderen. Han giver bestemte Regler for Sædets Højde og Afstand fra Klavéret, for Haandstillingen, ja endogsaa for Elevens Manerer: „Den, som har til Vane at skære Ansigter", skriver han, „kan rette sig selv ved at anbringe et Spejl foran sig paa Nodepulten. Det er bedre og mere klædeligt ikke at angive Takten med Hovedet, Kroppen eller Fødderne" o. s. v. Som rimeligt er, anvender Couperin særlig Omhu paa det Kapitel, der handler om Forsiringerne, hvorimod han i Henseende til Fingersætningen kun paa enkelte Punkter optræder reformerende. A-dur-Skalaen ud-

fører han saaledes endnu med følgende meget ubehjælpsomme Fingersætning. ɔ: med næsten konsekvent Udeladelse af Tommelfingeren:



Derimod foreslaar han fornuftigvis at ombytte følgende ældre Fingersætning for Tertsgange:



Couperin døde i Aaret 1733 og blev som Klavérkomponist den toneangivende Leder for en hel Tidsperiode. Hans Klavérstil optoges af alle de nærmest efterfølgende franske Klavérkomponister, saasom *Daquin*, *Marchand* m. fl. En af sine sidste og genialeste Repræsentanter ejer den i Rameau, hvis Klavérkompositioner endnu i vor Tid nyder fortjent Yndest [1]).

Til Tyskland fandt den forsirede Klavérstil tidligst Vejen med Joh. Jak. Froberger [2]), der lærte den at kende under et Besøg i Frankrig. Froberger var ældre end Couperin og har altsaa gaaet i Skole hos de ældre Repræsentanter for den forsirede Stil, der, før den overførtes paa Klavéret, som bekendt allerede var i høj Mode hos de franske Lutspillere (se ovf. 7ende Kapitel). Siden optoges den af mange tyske Klavérmestre, bl. a. af Gottlieb Muffat, hvis *Componimenti musicali* (1727) hører til det bedste, der er os levnet af denne i al sin Smaastilethed dog saa nydelige Klavérgenre. En stor Beundrer af Couperin var Sebastian Bach, der ikke alene paa det mest indtrængende formanede sine Elever til at studere Couperin's Klavérmusik, men ogsaa selv, bl. a. i sine smaa franske Suiter, tog den franske Mester til Forbillede.

---

[1]) Nærmere om Rameau ndf.

[2]) Froberger var født i Halle 1635 og døde i Mainz 1695; han hørte til sin Tids ypperste Klavérspillere og har ogsaa spillet en vigtig Rolle i den tyske Orgelmusiks Historie. Som Elev af Frescobaldi i Rom bragte han dennes storslaaede Orgelstil til Tyskland og blev sammen med *Kerl* en Hovedmand i den sydtyske Organistskole.

En Klavérform, der ved Couperin's Tid begyndte at komme stærkt i Mode, var *Danse-Suiten.*

Den Ide at sætte flere Danse sammen til en Cyklus var i og for sig ikke ny. Sammenstillingen af to Danse, der hver havde sin Rytme, men ellers stemmede overens baade i Henseende til Toneart og til det tematiske Indhold, kan i Musiklitteraturen som bekendt føres tilbage til det 16de Aarhundrede, i Praksis længere endnu [1]). Foran gik en langsom *Paduane* i lige Takt, saa fulgte en *Galliarde* eller Saltarello (Hupfauf) i tredelt Rytme. Denne „Nachtanz" var i Regelen kun en Variation af Paduanen. At den eller de [2]) udførende tidt paa staaende Fod har improviseret Saltarello'en efter Paduanen, ses af Forskriften: „gentages i tredelt Takt", der næsten altid er vedskrevet Paduanen i de Tilfælde, hvor Saltarello'en mangler.

Først i det 17de Aarhundrede begyndte man til de to Danse at føje en tredie, tidt ogsaa en fjerde. Endnu da gennemførtes Variationsprincippet; de tre „Efter-Danse" ere i Regelen atter rytmiske Varianter af den første [3]). Et Navn havde man ikke endnu for disse Dansesammenstillinger, Navnet Suite kommer først op senere. I Samlingerne [4]) findes Dansene kun nummererede fra Nr. 1 og op efter, saa mange som der er, men Toneart og Melodi viser tydeligt, hvilke og hvor mange Danse, der høre sammen.

Saa langt var man naaet før Trediveaarskrigen. Efter dens Forløb kom Danse-Suiten ind i et nyt Spor. Det brogede Virvar af alle Nationaliteter, der under Krigen samledes paa Tysklands Enemærker, bragte mange fremmede Viser og fremmede Dansetyper ind i Landet. De indfødte Musikanter sankede af dette Urede sammen, hvad de kunde bruge, og saaledes fremkom det saakaldte „Parti", en Cyklus forskelligartede Danse, der gerne udførtes flerstemmigt af Instrumenter. Til disse „Partier" bidrog omtrent hver Nation med sin Dans: Tyskland skænkede *Allemanden,* Italien *Correnten*, Spanien *Sarabanden*, England *Gigen* etc.

[1]) Se 7ende Kapitel, Side 152 og 173.

[2]) Denne Musikform optræder nemlig baade i Solomusik og i Ensemblemusik for flere Instrumenter.

[3]) Se Hugo Riemann: „Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite". Musik. Wochenbl. Nr. 27. 1895.

[4]) Paul Peurl: „Newe Padouan, Intrada, Däntz und Galliarda", Nürnberg 1611. Joh. Herm. Schein: „Banchetto musicale à 5." Leipzig 1617. Paa ny udgivet af Prüfer i 1895. Breitkopf og Härtel's Forlag.

Lidt efter lidt fik ogsaa de dannede Musikere Interesse for den saaledes omdannede og udvidede Dansesuite, og de søgte saa omsider at forædle den til en Kunstform. De tyske Klavérspillere førte an, de italienske Violinspillere fulgte efter, men ingen af dem greb Sagen an paa den rette Maade. Tyskerne anvendte altfor megen Flid paa Satsen, Italienerne svælgede for meget i Melodien; begge Parter glemte, at det i Dansene først og fremmest kommer an paa Rytmen, thi det er Rytmen, som giver Dansen sin Karakter.

Det var først, da Franskmændene tog Sagen i deres Haand, at Suiten fik det rette Sving; det var ogsaa hos dem, at den fik sit Navn. Franskmændene bibeholdt den fra Tyskland overleverede Rækkefølge af Dansene: *Allemande, Courrante, Sarabande* og *Gige*, men de indledte tidt Suiten med en *Ouverture* og indføjede mellem de oprindelige Typer ofte ogsaa egne Danse, *Gavotte, Menuet, Passepied, Bourrée, Rigaudon, Chaconne.*

Som Suite vendte Dansecyklus'en tilbage til Tyskland for der at faa sin allersidste Afslibning hos Sebastian Bach og G. F. Händel. Bach's og Händel's Suiter vise denne Genre paa Højdepunktet; efter deres Tid gik Interessen fra Suiten efterhaanden mere og mere over paa Sonaten.

Sonaten er af Navn endnu ældre end Suiten. Som det vil erindres, forstod man ved den oprindelig (d. v. s. i det 16de og ved Begyndelsen af det 17de Aarhundrede) i al Almindelighed kun *et Klangstykke*, d. e. et af Instrumenter alene udført Musikstykke (se ovf. S. 423). Saadanne Sonater, der gerne udførtes af et større Antal Instrumenter og hovedsagelig virkede ved fyldige Harmonier, anvendtes baade i Kirken, som Indledning til større Vokalværker (Giovanni Gabrieli), og uden for Kirken som Taffelmusik. Formen var vilkaarlig, først henimod Slutningen af det 17de Aarhundrede træffer man som Regel Orkestersonaten delt i to Dele: en langsom Sats efterfulgt af en hurtig; det er øjensynlig Lully's Ouverture, som her har vist Vejen.

Samtidig ses den Lully'ske Ouvertureform ogsaa bragt til Anvendelse inden for Kammermusikken. Ved at fordoble den todelte Form, saa der altsaa fremkom fire Dele, d. e. to Gange en Andante og en Allegro, skabte den store italienske Violinmester Archangelo Corelli den saakaldte Kirkesonate, *Sonata da chiesa*, indrettet for Soloviolin med Orgelakkompagnement. Som

verdsligt Modstykke til den opstillede han tillige Kammersonaten, hvori ogsaa Danse kom til Anvendelse. Princippet var i denne ligesom i Kirkesonaten en bestandig Skiften mellem brede Adagio'er og bevægelige, som oftest fugerede Allegro'er; hvor Dansene anvendtes, indordnedes de derfor under Regelen: en alvorlig Allemande gik da i Spidsen, en munter Gige dannede Finalen.

Indtil nu bestod Sonaten altsaa paa den ene Side som Orkesterform, paa den anden som Violinform. Det var en Tysker, Johann Kuhnau, Bach's Forgænger som Kantor ved Thomasskolen i Leipzig, der statuerede det første Eksempel paa en Klavérsonate. Den italienske Violinsonate tjente ham til Mønster. Hans første Sonate bestod af et Præludium med Fuga i B-dur, en Adagio i Es-dur og en polyfont behandlet Allegro i B-dur. For at føle sig for, hvor vidt hans Ide ogsaa vilde falde i Publikums Smag, anbragte han til et Forsøg denne Sonate bag ved en Række Suiter, som i Aaret 1695 kom ud i Leipzig. Den er aabenbart bleven godt modtaget, thi allerede Aaret efter fordristede Kuhnau sig til at udgive *syv Klavérsonater* til efter den førstes Mønster. Denne tidligste Samling Klavérsonater, der var betitlet *Frische Clavierfrüchte* og i Aarene 1710 og 1724 oplevede ny Oplag, fik i Aaret 1700 Følge af en anden Sonatesamling, nemlig *Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in sechs Sonaten, auf dem Clavier zu spielen, allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet.* Uden at have dybere musikalsk Værd har denne Samling dog Interesse som et første Forsøg paa at skaffe nøjere Sammenhæng mellem de enkelte Dele af den cykliske Instrumentalform. Mens det hidtil kun havde været Toneartens Enhed, der havde forbundet Delene i denne, benyttede Kuhnau denne Gang Tonemaleriet som Middel til at knytte disse sammen. I en sammenhængende Række smaa musikalske Genrebilleder fremstillede han i hver af de seks Sonater Indholdet af den ene eller anden bibelske Fortælling. Delenes Antal tog han vilkaarligt. Var Handlingen righoldig, benyttede han flere Dele, var den enkelt, færre.

Fortællingen om David og Goliath fremstilles saaledes i 8 Dele: 1) Das Poltern und Trotzen des Goliath's, 2) Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bei dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes, 3) Die Hertzhaftigkeit Davids, dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen, und das kindliche Vertrauen auf Gottes Hülfe, 4) Die zwischen David und Goliath gewechselten Streitworte und der Streit selbsten, darbei dem Goliath den Stein in die Stirne geschleudert und er dadurch gefället und gar getödtet wird, 5) Die

Flucht der Filister ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen und sie mit dem Schwerte erwürgen, 6) Das Frohlocken der Israeliten über diesem Siege, 7) Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musizierte Concert, 8) Die allgemeine in lauter Tanzen und Springen sich äussernde Freude.

Skønt Kuhnau's Forsøg baade bragte ham Hæder og Berømmelse, kan han dog kun i uegentlig Forstand siges at have bidraget til Udviklingen af den moderne Klavérsonate. Forbundet med den polyfone Stil vilde Sonaten ikke rigtig blive til noget som Klavérform; det var først, da Tidsaanden krævede en Forandring af den musikalske Skrivemaade, at Klavérsonaten kom i Vækst og udfoldede sig frit og naturligt.

De første Klavérsonater, i hvilke den ny (homofone) Skrivemaade kom til Anvendelse, skyldtes en Italiener, Domenico Scarlatti, Alessandro Scarlatti's berømte Søn. Hans Sonate er for saa vidt forskellig baade fra Kuhnau's og fra den moderne Sonate, som den kun har én Sats, men den er paa den anden Side den moderne lig i Henseende til Behandlingsmaade og Struktur.

Scarlatti's Klavérsonater ere allerede helt lagte til Rette for det moderne Klavérspil. De gøre Fordring paa en i Forhold til deres Tid meget udviklet Teknik og rummer et Væld af overraskende Klangvirkninger. Disse fremkomme undertiden ved, at Hænderne løbe jævnsides i hastige Dobbeltpassager, undertiden ved at venstre Haand som en Gummibold springer frem og tilbage over højre, undertiden ved at Hænderne anbringes over hinanden, saa man hører et sammenhængende Spil af Toner, som gør det umuligt at skælne, hvad der udføres af den ene, hvad af den anden Haand. Scarlatti's Sonater svare saaledes aldeles fortrinligt til deres Navn som „Klangstykker", men de ere ikke mere, saaledes som de allerældste Sonater Klangstykker uden Form. Den Form, som ligger til Grund for den moderne Sonates første Allegro, findes i Hovedtrækkene allerede benyttet af Scarlatti.

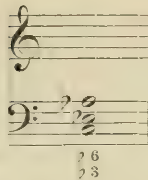
Scarlatti's Sonate deler sig i to Repetitionsdele. 1ste Repetitionsdel indledes med et Hovedtema og afsluttes med en længere Koda, som fra Hovedtonearten gradevis leder over i en anden nær beslægtet Toneart. 2den Repetitionsdel indledes med en Bearbejdelse af forskellige Motiver fra 1ste Del og tager saa igen fat paa det første Tema, som atter optræder i Hovedtonearten. Denne bibeholdes denne Gang ogsaa i den efterfølgende Koda. Den moderne Sonateform benytter omtrent samme Skema, kun kommer her til Hovedtemaet endnu et Sidetema, undertiden flere.

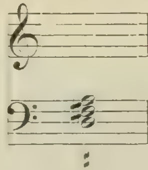
Efter at Scarlatti havde leveret Hovedelementerne til Udviklingen af den moderne Sonateform stod der altsaa kun tilbage, at bringe disse Elementer til Anvendelse paa den cykliske Instrumentalform, som jo altsaa allerede bestod i Kuhnau's Klaversonate og særlig i den i tre Satser inddelte Violin-Koncert (se ovf. S. 425). Dette Arbejde forestod *Johann Sebastian Bach's Sønner*, fra hvem Vejen over *Haydn* og *Mozart* direkte gik videre frem til Beethoven.

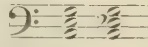
Blandt de Fordringer, man i det 17de—18de Aarhundrede stillede til en dygtig Klavérspiller, hørte ogsaa Færdighed i det saakaldte Generalbasspil. Hemmeligheden ved denne Kunst bestod, som tidligere kortelig anført, i paa staaende Fod at kunne udvikle et harmonisk Akkompagnement af den med Tal betegnede Basmelodi (becifrede Bas), der endnu ved Händel's Tid udgjorde Akkompagnatorens eneste Rettesnor. Som meget benyttede Akkompagnatører maatte i Særdeleshed *Klavér-*, *Lut-* og *Orgel*spillere kende Besked med de fra først af rent praktisk opstillede Generalbasregler.

Den spillende maatte vide, 1) at han til enhver ubetegnet Basnode skulde gribe dennes Terts og Kvint: Et Sekstal gjorde Fordring paa Terts og Sekst: 6 Betegnelsen $\frac{6}{4}$ fordrede en Forbindelse af Bastonen med dens Kvart og Sekst: $\frac{6}{4}$

2) Alle Fortegn, som ikke hørte ind under de almindelig foreskrevne, bleve noterede foran eller bag ved det Tal, som angav det paagældende kroma-

tisk forandrede Interval:  ♮ eller ♭ alene, ɔ: uden vedføjet Tal

gjaldt Tertsen f. Eks.:  Grebene blev efter de Tal, der hørte

dem til, henholdsvis benævnede: stor og lille *Tertsharmoni:* 

Sekstakkord: 6, *Kvartsekstakkord:* 6 4 o. s. v.

En dygtig Generalbasspiller lod sig selvfølgelig ikke nøje med at anslaa Akkorder. Den becifrede Basstemme tjente ham i Almindelighed kun som Grundlag for et improviseret, tematisk udviklet Akkompagnement. Det var i dette kunstnerisk udførte Generalbasspil, at det 18de Aarhundredes Klavérspillere excellerede. I denne Specialitet var de ubetinget langt forud for deres Kollega'er i Nutiden. Udmærke disse sig gennemgaaende som Teknikere med en tidt forbavsende udviklet Fingerteknik, ejede hine den kun hos ægte Musikernaturer tilstedeværende Evne: paa staaende Fod at kunne improvisere et musikalsk dybsindigt Akkompagnement eller en kunstnerisk udført selvstændig Fantasi over et af Andenmand opgivet Bas-Tema.

Generalbassen blev i Begyndelsen anset for et Fag, som kun vedgik Praktikerne; senere tog den imidlertid ogsaa i den Grad Teoretikernes Interesse fangen, at Akkordlæren blev et Hovedkapitel i de musikteoretiske Lærebøger. Fra oprindelig kun at have været en simpelt affattet praktisk Lære om Akkordgrebene, blev Generalbaslæren i det 18de Aarhundrede udvidet til en paa grundig Viden baseret Harmonilære, der som Lærefag fik Plads Side om Side med det lærde klassiske Kontrapunkt.

Til de Teoretikere, der i det 17de og 18de Aarhundrede særlig beskæftigede sig med at ordne Generalbaslæren, høre Andreas Werckmeister (f. 1645 i Bennikenstein), Wolfgang Caspar

Printz[1]), Friedrich Erhard Niedt, Johann Mattheson (se ovf.) og fremfor alle Joh. Dav. Heinichen („Der General-Bas in der Composition 1728); endelig i Italien Domenico Scarlatti's Lærer Francesco Gasparini. Alle disse Teoretikere opstillede dog foreløbig endnu kun Regler for Akkordernes Forbindelse i Akkompagnementet. Harmoniernes Sammenstilling efter et velordnet

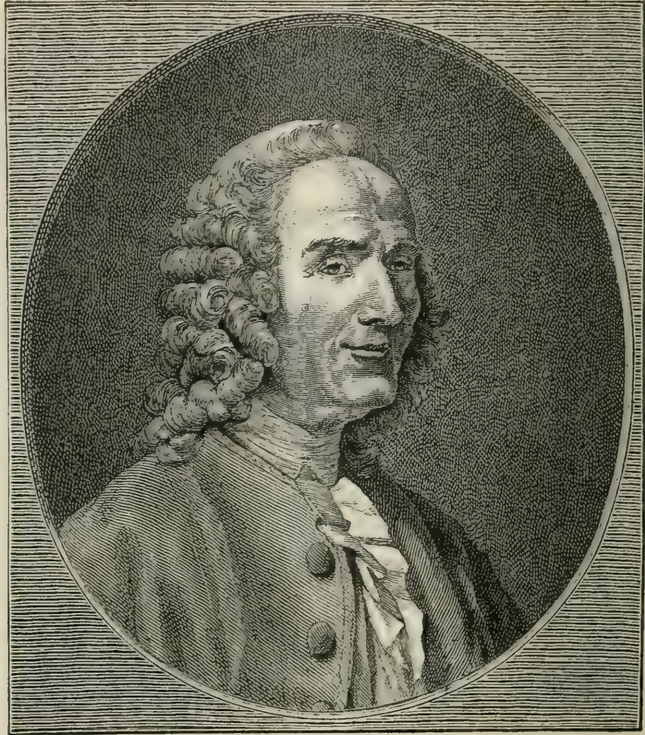


Fig. 114. Jean Philippe Rameau.

System og den videnskabelige Undersøgelse af Klangenes Oprindelse skyldtes ikke dem, men den i Operaens og Klavérspillets Historie allerede nævnte franske Musiker, Jean Philippe Rameau. Da dennes Fortjenester som Teoretiker langt opveje hans Betydning som Praktiker, er det først her paa sin Plads at give et Omrids af den store Mands Livshistorie.

[1]) Forfatteren til den ældste Musikhistorie paa det tyske Sprog: „Historische Beschreibung der Edelen Sing- u. Kling-Kunst", Dresden 1690.

Jean Philippe Rameau var født i Dijon i Aaret 1683. Faderen, der var Organist, holdt flittigt sine Børn til Musikken og havde derved især stor Glæde af sin ældste Søn Jean Philippe, der allerede i Syvaarsalderen var godt hjemme paa Klavéret. Alligevel blev Drengen ikke bestemt til at blive Musiker, men til at studere. Til en Begyndelse anbragte Faderen ham i et Jesuiterkollegium borte fra Hjemmet, men Jean Jacques heftige, trodsige Væsen og hans Ulyst til at læse satte Lærernes Taalmodighed saa haardt paa Prøve, at Skolen hurtigt igen sendte ham hjem med Protest. Da Musikken viste sig at være Drengens eneste Interesse, skaffede Faderen ham nu de bedste Faglærere, der vare at faa i Dijon; han blev baade undervist i Violin-, i Klavér- og Orgelspil; kun i Komposition kneb det at skaffe den begavede Dreng den Vejledning, han behøvede.

Efter at nogle Aar vare gaaede hen med flittige Musikstudier, bragte en ungdommelig Forelskelse igen den unge Mand til at lægge sig paa den lade Side. For at faa ham til at glemme sin Kærlighed og genvinde sin Musikinteresse sendte Faderen ham saa i Aaret 1701 til Milano, hvor der blev budt ham den bedst mulige Lejlighed til at høre god Musik; men den italienske Musik faldt ikke i Rameau's Smag. Han holdt det kun nogle Maaneder ud i Italien; saa tog han Engagement som Violinist i en omrejsende Operatrup og begav sig med den paa Tourné i Sydfrankrig. Det var paa denne Rejse, at Rameau i Montpelier for første Gang fik Lejlighed til at sætte sig ind i Harmonilærens Principper hos en Organist ved Navn Lacroix.

Man hører nu intet om Rameau, før han 1717 dukker op i Paris, hvor han en Tid lang som Elev giver sig ind under den berømte Klaverspiller *Marchand*, for hvem han lejlighedsvis ogsaa vikarierer som Organist ved Franciskanerkirken. Rameau's Venskab for Marchand fik imidlertid en brat Ende, da denne ved Bortgivelsen af Organistembedet ved Paulskirken imod Forventning nægtede ham sin Stemme og i Steden for gav Pladsen til Rameau's langt mindre begavede Kammerat *Claude Daquin*. Ude af Stand til længere at kunne bestride Udgifterne ved et Pariserophold, maatte Rameau nu tage til Takke med en Organistplads i Lille, som han dog til alt Held hurtigt fik Lejlighed til at ombytte imod et bedre lønnet Organistembede i Clermont.

Opholdet i Clermont betegnede et Vendepunkt i Rameau's Liv. Lukket ude fra al Omgang med den store Verden, fandt han i Clermont Tid og Ro til at udnytte det Fond af Kundskaber, han i Aarenes Løb havde samlet ved flittig Læsning af berømte Mestres Værker. Teoretikernes uordnede Fremstillingsmaade af det harmoniske Apparat og Savnet af en rationel, videnskabelig Forklaring af Harmoniernes Oprindelse bragte ham til selv at grunde over Tingene.

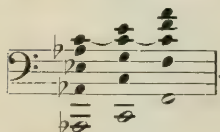
Herved gik det nu allerførst op for ham, at , der hidtil af Teoretikerne var bleven forklarede som tre selvstændige Akkorder, i Virkeligheden gik under ét, idet nemlig de to sidste af disse Samklange kun ere Ombygninger af den første, ɔ: Grundformen.

Alle Grundharmonier forklarede Rameau som fremstillede ved en Opbygning af Terts paa Terts. Treklangen blev fremstillet ved, at to Tertser bleve byggede sammen, Firklangen viste en Forbindelse af tre Tertser, Noneakkorden eller Femklangen af fire.

Til *Durtreklangens Oprindelse* mente Rameau at finde en Forklaring i de saakaldte Overtoner. Den franske Fysiker Sauveur havde i Aaret 1700 gjort den Opdagelse, at ethvert klingende Legeme, en Streng eller lignende, ved at sættes i Svingning, foruden sin Principaltone lod høre en Række Bitoner (Overtoner), nemlig *Oktaven*, *Oktaven til Grundtonens Kvint*, *Dobbeltoktaven* og *Dobbeltoktaven til Grundtonens Terts:* [1])

Paa Sauveur's Iagttagelse byggede nu Rameau videre. Han flyttede den øverste af disse Toner, ɔ: e̿, to Oktaver ned, den tredie i Rækken, ɔ: g, én Oktav, og opnaaede derved Durtreklangen: , der altsaa viste sig at være en Skabning af Naturen selv og derfor af Rameau blev kaldt *l'Accord parfait.*

Mere Hovedbrud kostede det Rameau at finde en Forklaring paa *Moltreklangens Oprindelse,* men omsider fandt han ad en Omvej, atter i Overtonerne, ogsaa Løsningen paa dette Problem. Han opdagede, at tre Toner, der havde en fælles Overtone, ved at stilles sammen, netop viste en Moltreklang:



De tre Principaltoner As, C og F have alle Overtonen c̄. Flytter man As og C hver en Oktav op, fremstaar en Moltreklang, *l'Accord parfait mineur:* .

Som den lærde Teoretiker begav Rameau sig i Aaret 1721 endnu engang til Paris, hvor han ved Offentliggørelsen af en Række teoretiske Skrifter blev indviklet i en litterær Fejde, der i et Nu gjorde ham til Genstand for alles Opmærksomhed. En Samling Klavérstykker skaffede ham snart ogsaa almindelig Anseelse som Klavérkomponist. Han fik en Del Klavérelever og blev endelig ogsaa ansat som Organist ved St. Croix de la Brettonnerie. Hvorledes han ogsaa snart erhvervede sig et Navn som Operakomponist er allerede meddelt i femtende Kapitel.

Det er sjeldent at træffe paa en saa alsidig begavet Musiker som Rameau. Baade som Klavérkomponist, som Operakomponist og som Teoretiker var han en ualmindelig Fremtoning. Ganske vist var hans Stilling paa Klavérets og Operaens Omraader kun fuldkommengørende, ikke banebrydende; han var, om man vil, paa den ene Side et Superlativ af *Couperin*, paa den anden Side af *Lully*; de to Stilarter ejer i ham deres Fuldender, deres Ideal, ligesom den *fugerede Orgelstil, Suiten* og *Passionen* kulminere med Sebastian Bach, den gamle *neder-*

[1]) Ved at lytte nøje til, vil man foruden disse Toner endnu kunne høre ḡ, b̄, c̿, d̿, e̿ o. fl. Tydeligt høres disse Toner ved Anstrygningen af en dyb Cellostreng.

landske Stil med Palestrina. Sit største og selvstændigste Livsværk ydede Rameau dog som Teoretiker. Han var den første, der foreslog den endnu til Dato benyttede tertsvise Opbygningsmaade af Akkorderne, og det var ham, som først fik Ideen til en Akkordomvending. Han fortjener derfor med fuld Ret at betegnes som den sande Grundlægger af det moderne Harmonisystem[1]).

Da Rameau's lærde, noget knudrede Fremstillingsmaade gjorde hans Skrifter utilgængelige for Lægfolk, tog den berømte franske Matematiker Jean le Rond d'Alembert i Aaret 1752 Anledning til at offentliggøre en lille Bog, der i klar, simpel Form meddelte Resultaterne af Rameau's Forsøg. Bogen er betitlet „Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, developpés et simplifiés par d'Alembert" og oplevede adskillige Oplag. Efter at den i Aaret 1757 ogsaa var udkommet i tysk Oversættelse ved Marpurg, voksede den op til at blive en ikke ufarlig Rival til Rameau's egne teoretiske Arbejder[2]).

Hvor meget end Generalbasspillet og Harmonilærens Ordning i det 17—18de Aarhundrede gav Teoretikerne at bestille, saa forsømte de dog ikke derover Kontrapunktstudierne. Tværtimod arbejdede de nu ved delvis Opstilling af ny Regler med Kraft paa at forlige den strenge Sats med den moderne Kompositionspraksis. Det var i det for sin Lærdom saa vidt berømte *Bologna*, at Angelo Berardi og Giovanni Maria Buononcini ved det 17de Aarhundredes Slutning opstillede de første og vigtigste Teorier for det moderne saakaldte „højere" Kontrapunkt og Fugaen, det var i *Wien*, at den østrigske kejserlige Hofkapelmester Johann Josef Fux i sin *Gradus ad Parnassum* i Aaret 1725 lagde sidste Haand paa Værket og bragte Kontrapunktlæren i den Form, hvorefter der undervises den Dag i Dag.

Anerkendte Lærere i det højere Kontrapunkt vare, foruden de nævnte, i forrige Aarhundrede:

1) Giambattista Martini, almindelig kendt under Navnet *Padre Martini*, i Bologna, i sin Tid anset for at være den største sagkyndige paa den lærde Musiks Omraade. I sin desværre ufuldendte *Storia della musica* aabenbarer han ogsaa betydelige hi-

[1]) Ligesom Rameau forklarer Dur- og Molakkorden som fremgaaede af *Overtonerne*, saaledes gør Tartini et Forsøg paa at udlede Harmoniernes og særlig Moltreklangens Oprindelse af et andet akustisk Fænomen, nemlig de saakaldte *Kombinationstoner*, ɔ: Bitoner, som fremkomme ved enkelte Forbindelser af to Toner. Men hans Forsøg fik ingen praktisk Betydning.

[2]) Disse vare „Traité de l'Harmonie", „Génération harmonique" etc. etc.

storiske Kundskaber. De Kontrapunkt-studerende ydede Martini en vigtig Tjeneste ved Udgivelsen af sin *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrapunto*, i hvilken han til Belæring aftrykte en stor og værdifuld Samling Mønstereksempler, hentede fra klassiske Komponisters Værker.

2) Friedrich Wilhelm Marpurg i Berlin, der baade var Teoretiker, Kritiker og Historiker. Hans *Abhandlung der Fuge* er det mest udtømmende Værk, der eksisterer om Instrumentalfugaen. Hans *Critischer Musikus an der Spree* og *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* ere vigtige Faktorer i Datidens periodiske Musiklitteratur, der ved denne Tid raadede over flere musikalske Tidsskrifter af samme Natur, saasom Scheibe's *Critischer Musikus*, Mitzler's *Musikalische Bibliothek*, Joh. Nic. Forkel: *Musikalisch kritische Bibliothek* o. s. v.

3) Johann Philip Kirnberger, der i Orgelspil var Elev af Sebastian Bach. I sit Hovedværk: *Die Kunst des reinen Satzes* behandler han med Grundighed baade Harmonilæren og alle Dele af Kontrapunktet.

4) Johann Georg Albrechtsberger, især fremragende som Kontrapunktlærer. Iblandt hans Elever nævnes *Beethoven, Hummel, Weigl* og flere musikalske Notabiliteter.

Ogsaa Musikhistorien begynder i forrige Aarhundrede at optage de lærdes Interesse. Foruden de historiske Smaaartikler, der nu og da anbragtes i de *periodiske Musik-Tidsskrifter*, fremstod ogsaa en Del større specielle musikhistoriske Værker. I *Italien* udkom 1757 Padre Martini's før nævnte *Storia della musica* i 3 Dele, og kort efter Steffano Arteaga's: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, 2. Bind (1783 og 85). I *England* bragte Burney's[1]) og Hawkin's[2]) Musikhistorier et rigt Fond af interessante Oplysninger. I *Frankrig* mødte de la Borde i Aaret 1780 op med sin noget sammenstykkede, men indholdsrige *Essai sur la musique* i 4 Bind; endelig findes *Tyskland* repræsenteret med Forkel's flittigt og grundigt udarbejdede, men ikke til Ende bragte *Allgemeine Geschichte der Musik*[3]) og med Gerbert's for Middel alderens Musikhistorie saa vigtige *De cantu et musica sacra*[4]) og

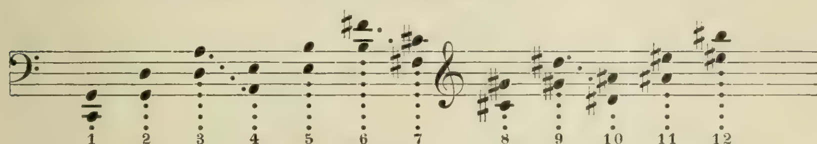
[1]) 4 Dele, 1776—88.
[2]) 5 Bind, 1776.
[3]) 4 Bind, 1788—1891.
[4]) 2 Bind, udg. 1774.

Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum [1]). Til disse Værker slutter sig *de musikalske Leksikon'er* af Joh. Gottfr. Walter (1732), Jean Jaques Rousseau (1767), E. L. Gerber (1790 og 1812), der endnu alle ere uundværlige Haandbøger ved Studiet af Musikkens Historie [2]).

Instrumentalmusikken havde i Løbet af det 17de Aarhundrede mere og mere ført til en Simplifikation af Tonesystemet. Af Middelalderens fem Hovedskalaer (dorisk, frygisk, lydisk, jonisk, æolisk) bibeholdt man omsider kun den joniske, d. e. Dur, og den æoliske, d. e. Mol. Ved at transponere disse to Grundskalaer over paa alle Oktavens tolv Halvtoner stødte man imidlertid paa Vanskeligheder i Retning af den akustiske Intervalberegning.

At den i gammel Tid benyttede *rene* Stemning, ifølge hvilken Kvinten, som bekendt, blev fremstillet ved en matematisk nøjagtig Inddeling af Strengen i tre Dele, Kvarten i fire o. s. v. (se ovf. første Kapitel), var uheldig ved Stemningen af de Instrumenter, der vare indrettede paa en fast Stemning [3]) havde allerede længe været Musikerne indlysende.

Ved at bygge Kvint paa Kvint fra C op efter, vil man efter undervejs at have berørt alle Oktavens kromatiske Halvtoner:



ved den 12te Kvint naa til et his, der imidlertid, hvis alle Kvinterne have været stemte rene, ikke giver Oktaven til det begyndende C, men stemmer højere, ɔ: mellem c og cis. Omvendt vil Sammenhængen af tre rent stemte Tertser føre til et his, som ikke rækker Oktaven, men ligger mellem ces og h:



Dette akustiske Fænomen bevirker, at et rent Akkordspil er umuligt paa et efter matematisk Beregning rent stemt Instrument.

Allerede i det 16de Aarhundrede var der enkelte Teoretikere, deriblandt Giuseppe Zarlino, som prøvede paa at bøde paa denne Fejl ved efter Husbehov at forstørre eller formindske forskellige af Skalaens Intervaller. Man kom derved til en saakaldt tempereret Stemning, der imidlertid var af en saa ujævn Beskaffenhed, at den kun muliggjorde Benyttelsen af ganske enkelte Tonearter; Resten blev ubrugelig.

[1]) 3 Bind, 1784.

[2]) Alle de nævnte Værker findes paa det store kongelige Bibliotek.

[3]) Ved en fast Stemning forstaar man en Inddeling af Oktaven i tolv Dele, hvorved cis og des, dis og es o. s. v. falde sammen i én Klang. Instrumenter med fast Stemning ere altsaa forst og fremmest *Klavéret* og *Orgelet.*

I det 16de Aarhundrede gjorde dette imidlertid kun lidt til Sagen; man gjorde som bekendt dengang kun Brug af et meget begrænset Antal Tonearter og var tilfreds, naar disse kun vare nogenledes brugbare. Anderledes blev det, da man i det 17de Aarhundrede begyndte at føle Trang til en mere udvidet Modulation og ogsaa greb ud efter de fjernere liggende Tonearter. Indførelsen af en ny Temperatur aabenbarede sig nu som bydende nødvendig. Temperaturspørgsmaalet blev i det 17de Aarhundrede ivrigt debatteret af alle Teoretikere; baade *Calvisius*, *Prætorius*, *Printz*, *Werckmeister* o. s. v. lige op til *Rameau* og *Kirnberger* toge Del i Striden, der førte til en Masse forskellige Tempereringsforslag. En tilfredsstillende Løsning paa Spørgsmaalet blev først fundet i det 18de Aarhundrede, da man omsider bestemte sig for den saakaldte „ligesvævende" Temperatur, ved hvilken det Overskud (en Femtedel af en Halvtone), der fremkom ved Sammenstillingen af de tolv rene Kvinter (se ovf.) foresloges jævnt fordelt over alle tolv Toner: c, cis, d, dis, o. s. v. Alle Skalaens Toner bleve med andre Ord gjorte urene, men Urenheden beløb sig kun til en Fordybelse af hver Tone med en Tredsindstyvendedel af en Halvtone, en Uregelmæssighed, der næppe engang opfattes af et øvet musikalsk Øre.

Den ligesvævende Temperatur omtales allerede 1725 af Mattheson (*Critica musica*), der angiver Neidhardt og Werckmeister som dens Opfindere. Om han har Ret deri, ved man ikke; man ved kun, at denne Temperatur først blev almindelig anerkendt, efter at Rameau havde anbefalet og forsvaret den i sin *Génération harmonique* i Aaret 1737 [1]).

I Praksis findes den ligesvævende Temperatur allerede godkendt 1722 med Sebastian Bach's „Wohltemperiertes Klavier", i hvilken alle fire og tyve Dur- og Molltoneskalaer for første Gang finde samlet Anvendelse paa Klavéret.

[1]) Rameau-d'Alembert foreslaar følgende Stemmemaade: Fra en eller anden Tangent paa Klavéret, f. Eks. C, stemmes en rent Kvint, som derefter gøres en Grad lavere; efter Kvinten C—g stemmes G—d, hvorved ligeledes d gøres lidt lavere, end den stemmer i ren Stemning. Saaledes gennemgaas hele Klaviaturet Kvint for Kvint, indtil man naaer his, der, hvis man har stemt rigtigt, nu vil give den rene Oktav til det dybe C.

SYTTENDE KAPITEL.

Om Operamelodiens Indflydelse paa Kirkesangen. Den pietistiske Salmesang. Den teatralske Stil i den kirkelige Kunstsang. Den store Kirkekantate. Brocke's Passion. Orgelmusikken i det 17de Aarhundrede. Scheidt. Pachelbel. Buxtehude.

Johann Crüger og hans samtidige, Melchior Frank, Stobæus, Matthæus Apelles von Løwenstern m. fl. havde i deres Kirkemelodier endnu levendegjort Mindet om hin Tid, da den evangeliske Kirkesang stod højt under Hans Leo Hassler og Johannes Eccard. De dannede imidlertid en ringe Styrke i Forhold til det Parti, der ved deres Tid allerede hyldede den italienske Retning, i hvilken Menighedssangen, som før sagt, spillede en i Forhold til Kunstsangen rent ubetydelig Rolle (se ovf. 14de Kapitel). Ogsaa blandt Lægfolk fik dette Parti hurtigt mange Tilhængere. Med sine pragtfulde Kor, sit klingende Orkester og sine følsomme Arier var den ny *koncerterende* Kirkemusik ogsaa godt nok egnet til at gøre Indtryk paa den store Mængde. Menighedssangen begyndte at træde i Baggrunden; mange Steder sygnede den ganske hen.

For igen at ophjælpe Kirkesangen tog man i den anden Halvdel af det 17de Aarhundrede det Parti at friske den op med ny Melodier ud af Folkesangen, den der jo i Fortiden havde tilført den lutherske Kirke sine allerbedste Melodier. Men man betænkte ikke, at den tyske Folkemelodi ikke mere nu var det, den havde været i Middelalderen. Folket havde allerede forlængst holdt op med at være sin egen Visesánger; alt eftersom den nyere Tids Kunstmusik var trængt saa stærkt i Forgrunden, var den ægte Folkemelodi langsomt visnet hen. Menigmand maatte nu henvende sig til den dannede Klasse om Melodier, og det, den der modtog, var — italienske Arier og Dansesange. Det var ved Hjælp af denne Art Folkemelodier, at man omsider besluttede at restaurere Kirkesangen. For at

betage disse Sange en Del af deres verdslige „galante“ Karakter, omsatte man dem i den regelmæssige to- eller firdelte Takt og gjorde saa vidt som muligt alle Toner i Melodien lige lange. Ogsaa de gamle ægte Kirkesange bleve omformede efter samme Princip, og saaledes fik man da omsider lavet en Kirkesang til Rette, der ganske vist havde det Fortrin ikke at berede den i Musikken uerfarne store Vanskeligheder, men som til Gengæld ogsaa ganske savnede den ældre Kirkesangs Kraft og Lødighed. Heinrich Schütz havde trods sin Forkærlighed for den dramatiske Stil endnu haft en dyb Forstaaelse af, hvor Grænsen var at sætte mellem kirkelig og verdslig Musik; hans Musik havde haft et dramatisk, men dog paa ingen Maade et ukirkeligt Præg. Det samme gjaldt ogsaa Hammerschmidt og Sebastiani; det dramatiske rakte hos disse Komponister det kirkelige Haanden, men Stilen var endnu ædel og alvorlig, paa ingen Maade egnet til at vække Forargelse. Snart skulde det dog blive anderledes.

Operaen, der fra først af i Tyskland ligesom alle andre Steder kun havde været forbeholdt de fornemme, var, efter at man 1678 i Hamborg havde bygget det første offentlige Operahus, omsider ogsaa bleven tilgængelig for Samfundets brede Lag. I et Nu bemægtigede Publikum sig Operaens lette, ørefaldende Melodier; man sang og fløjtede dem overalt, og inden man saa sig om, havde de allerede fundet Vej ind i Kirken.

Det var mærkværdigt nok den verdensforsagende Pietismes Tilhængere, som først aabnede disse Melodier Døren.

De tyske Protestanter delte sig ved det 17de Aarhundredes Slutning som bekendt i to Lejre. Over for det ortodokse Parti, der erklærede, at Helligaanden allerede var til Stede i selve Bibelordet, og at Menigheden kun gennem Præsterne kunde opnaa Retfærdiggørelsen, stod Pietisterne, der paastod, at Bibelen uden Forklaring kun var døde Ord, og at der kun kunde være Tale om et sandt Menighedsliv der, hvor ogsaa den ulærde virkede selvstændigt i Religionens Tjeneste. — Den pietistiske Bevægelse udgik fra *Leipzig*, hvor en Del unge Teologer med Aug. Herm. Franke i Spidsen i Aaret 1686 stiftede en Forening, der først og fremmest stillede sig det til Opgave at studere den hellige Skrift lige fra Grunden. Gennem Bibelforklaring for Læg og Lærd vilde man forsøge at tilvejebringe et inderligere Trosliv. I Steden for de lærde Prædikener, der ved denne Tid ikke engang udelod de teologiske Stridsspørgsmaal fra Prædikestolen, skulde der indføres en Prædiken, „der skulde blødgøre de forstokkedes Hjerter, trøste de bedrøvede og opmuntre de lade“ [1]). Det saakaldte pietistiske Parti vandt hurtig en Masse Tilhængere. Især de unge Teologer forlode i

[1]) Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang III.

Skarevis den ortodokse Lære for at samle sig om Franke og om den kursachsiske Hofpræst Philip Jakob Spener, der efter et Besøg i Leipzig i Aaret 1687 ligeledes var bleven en begejstret Fortaler for Pietismen. Forgæves tordnede de ortodokse Præster fra Prædikestolen imod Pietisterne, forgæves søgte de at knuse dem ved omsider en for en at forvise deres Overhoveder. De opnaaede derved kun, at Pietismen fra Leipzig og Dresden spredte sig videre og ogsaa naaede ud til andre Byer. Da Spener faldt i Unaade ved det sachsiske Hof, tog han til *Berlin*, hvor han som Præst ved Nikolajkirken hurtig vandt sig en ny og talrig Menighed; Franke tog først til *Erfurt*, og, da han blev forjaget derfra, til *Halle*, som efter denne Tid blev Pietismens Hovedsæde, ligesom *Wittenberg* var et Centrum for de ortodokse eller rettroende.

Lige saa heldbringende en Indflydelse Pietismen fik paa de kirkelige Forhold, lige saa skadebringende blev den for Kirkesangen. Den personlige Følelse, der, som bekendt, hos de ældre Pietister spillede en fremtrædende Rolle, kom allerkraftigst til Udtryk i det 18de Aarhundredes pietistiske Kirkesang. Allerede Teksterne betegne Retningen. Mange af de Sange, som have Plads i Pietisternes første og største Salmeværk af *Freylinghausen*[1]) ere formelige Elskovskvad fra den forelskede Sjæl til Frelseren, f. Eks.:

Jesus, wie süss ist deine Liebe,
Wie honigfliessend ist dein Kuss;
Der hätte g'nug und Überfluss,
Der nur in Deiner Liebe bliebe;
Wie süss ist es bei dir zu sein
Und kosten deiner Brüste Wein!

Til Tekster som denne var de gamle evangeliske Kirkemelodier uanvendelige. Af Operaen havde man just lært, at stærkt lidenskabelige Ord gjorde Fordring paa en stærkt lidenskabelig Musik. Operaens Melodik blev derfor det vejledende Forbillede for Pietismens ny Kirkesange. At den himmelske Kærlighedssang burde have en anden Lyd end den jordiske, kunde og vilde man ikke indrømme. Legemet, erklærede Pietisterne, kunde danse til Fordærvelse for Sjælen, men dansede Sjælen, kunde det kun være af salig Glæde i Herren; de dansemæssige Melodier, som maaske kunde vække syndige Lyster hos den urene, vare for den rene gjort hellige ved de fromme Ord, med hvilke de hang sammen. De ortodokse vare af en anden Mening; de fordømte Freylinghausen's Sangbog paa Grund af de deri anvendte „springende“ og „dansende“ Melodier, og

[1]) Freylinghausen: „Geistreiches Gesangbuch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen in sich haltend.“

appellerede sluttelig til Universiteterne, der ogsaa toge Parti mod Pietisterne og advarede mod Bogens Anvendelse i Kirken saavel som ved Husandagten. Trods alt, hvad der blev sagt imod disse Kirkesange, lykkedes det dog ikke at stænge dem ude. Der udkom Aar efter Aar ny Oplag af Freylinghausen's Værk; sidste Gang blev det paa ny udgivet i Aaret 1771. Mange af de Sange, det indeholdt, leve endnu i den tyske evangeliske Kirke.

Kirkemelodier af Freylinghausen's Sangbog.

1) Mel. 1704.

Komm, Liebster, komm in dei - nen Gar - ten, da - mit die
Früch - te bes - - ser ar - ten, komm in mei - nes
Her - zens Schrein, komm, o Je - su, komm her - ein.

2) Chr. A. Bernstein. Mel. 1704.

Ihr Kin-der des Höchsten, wie steht's um die Lie-be, bleibt ihr auch im
wie folgt man dem wahren Ver - ei - ni-gungs-trie-be, ist kei - ne Zer-
Ban - de der Ei - nig-keit ste - hen, der Va - ter im Him - mel kann
tren-nung der Gei - ster ge - sche - hen, wir dür - fen uns Brü - der ohn'
Her-zen er - ken-nen,
Lie-be nicht nen-nen,
die Flam-me des Höchsten muss lichterloh brennen.

Endnu mægtigere end paa den almindelige Kirkesang virkede Operaen ved det 18de Aarhundredes Begyndelse over paa den kirkelige Kunstsang. Ligesom *Halle* havde været Udgangs-

punktet for den omtalte, af Operamelodierne prægede Menighedssang, saaledes blev *Hamborg* den By, der i det 18de Aarhundrede virkede kraftigst til at hidføre et lignende Omslag i den kirkelige Kunstsang. Den første offentlige tyske Operascene havde som bekendt siden 1678 Plads i den bekendte Hansestad, hvor Keiser's melodirige Operaer ved Overgangen fra det 17de til det 18de Aarhundrede i den Grad tog Publikum fangen, at man bogstavelig talt kun vilde høre dem og ingen andre.

Operaens tiltagende Udbredelse i Evropa bragte efterhaanden rundt omkring det Spørgsmaal paa Bane, om ikke en maadeholden teatralsk Stil burde tillades, ja endogsaa foretrækkes i Kirkemusikken. I ingen By var dette Spørgsmaal Genstand for en saa almindelig Interesse som i Hamborg. For den teatralske Stils Indførelse kæmpede der Musikerne med Reinhard Keiser og Johann Mattheson i Spidsen. Til dem sluttede sig en stor Del af Digterne og hele det operavenlige Publikum. Paa den modsatte Side stod Præsterne, baade de ortodokse — og Pietisterne. Disse søgte Mattheson og hans Parti at slaa med deres egne Vaaben. Gjorde de Indvendinger imod Instrumenternes Benyttelse i Kirken, svarede man dem med Krønikernes Bog II 5. 12, hvor det fortælles, at Leviterne ved Tempelets Indvielse sang til Klangen af Cymbler, Psalter og Harper, mens 120 Præster stode hos dem og blæste i Basuner. Talte de ortodokse Præster imod den lystige Musiks Anvendelse i Kirken, gjorde man dem opmærksom paa Mirjam's Takkesang og Zacharias' Lovsang. Endogsaa paa da Capo-Formen paastod man at have en Prøve i Bibelen, idet nemlig det første Vers i den 8nde Davidssalme tillige var Salmens Slutningsvers.

Det første Eksempel paa Anvendelsen af den moderne teatralske Stil i Kirkemusikken var den saakaldte „store Kantate", der umiddelbart stammede ned fra den af Prætorius og Schütz allerede saa ivrigt plejede „Kirkekoncert".

I *Kirkekoncerten*, der af flere (f. Eks. af Phil. Spitta) ret praktisk betegnes som den ældre Kirkekantate, havde man, som før sagt[1]), for første Gang gjort Forsøg paa at bringe den monodiske Musikstil til Anvendelse i Kirken. Den sobre Melodik, der raadede i de tidligste Solosange, gjorde det muligt, at Kirken endnu ved det 17de Aarhundredes Begyndelse uden Forargelse kunde dele sine musikalske Former med Operaen. Disse Former vare som bekendt 1) den strofemæssige, med instrumentale Mellemspil (Ritorneller) krydrede Aria,

[1]) Se ovf. 14de Kapitel.

der fra først af baade optraadte som Solosang og som Sang for flere Solostemmer og 2) det fra Arien i de Tider kun lidt forskellige Recitativ (Arioso). Med disse to Faktorer forenede Prætorius og Schütz som bekendt den koncerterende Korsang, i hvilken Stemmerne ad libitum blev forstærkede eller erstattede med Instrumenter. Som Indledning tjente i Almindelighed en Instrumentalsymfoni. I denne Form levede Kirkekoncerten lige til Aaret 1700 og længere endnu; selv Bach rettede sig i sine første Kantater endnu efter de gamle Principper.

Imidlertid førte Neapolitanerne som bekendt Operaen ind paa ny Baner. Den fordringsløse lille Aria blev erstattet af den bredere anlagte, melodisk langt rigere Da-Capo-Arie; ogsaa Recitativet blev egentlig ført i den neapolitanske Skole til det, det skulde være, nemlig til en paa et simpelt Harmoniunderlag hvilende vel deklameret og dramatisk udtryksfuld Talesang. Det var disse Forbedringer, den ny Kirkekantate søgte at føre sig til Nytte. For at kunne dette, maatte man imidlertid have en Tekst, der passede til den ny Kompositionsstil. Teksten havde i den ældre Kantate kun været løselig sammensat af Skriftsteder, Kirkesange og aandelige Sange; til den ny behøvede man derimod et Digt med sammenhængende Mening.

Den første Forfatter af saadanne Kantatetekster var en Præst af den ortodokse Troesretning, Erdmann Neumeister[1]). I Fortalen til sin første Kantatesamling beskriver han selv den ny Form som „et Stykke af en Opera, en Sammenstilling af Arier og Recitativer“. Da Neumeister nærmest tænkte sig Kantaten som et musikalsk Appendix til Søndagsgudstjenesten, hentede han i Regelen sit Stof fra Søndagsevangeliet: „Naar mine Embedspligter om Søndagen vare afgjorte,“ skriver han, „forsøgte jeg til privat Opbyggelse for mig selv at omsætte Hovedsummen af min Prædiken i bunden Tale og udhvilede mig paa denne Maade fra Formiddagens Anstrengelse; saaledes fremkom lidt efter lidt en hel Række Oder, poetiske Oratorier og Kantater[2]).“ Da Neumeister havde digtet Kantater til en hel kirkelig Aargang, lod han dem trykke, baade enkeltvis, til Uddeling i Menigheden, og samlede.

Neumeister's første Kantateaargang blev udtrykkelig skrevet paa Bestilling af Hofkapellet i *Weissenfels*; Ideen skyldtes altsaa rimeligvis et eller andet Medlem af Musikerverdenen, thi selv var Neumeister ikke musikalsk. Fra Weissenfels kom de neumeister'ske Kantatedigte hurtigt vidt omkring. Komponisterne kappedes om at skrive Musik til dem. En af de ivrigste var Philip Telemann, der lærte dem at kende, mens han var Kapelmester i Sachsen-Eisenach, og rimeligvis var han den, som forplantede Genren til Hamborg. Efter at Neumeister i sin første Aargang havde begrænset sig til Arier og Recitativer, optog han i senere Kantateaargange ogsaa Korsange, Koraler og indstrøede Skriftsteder. Hermed fik Kirkekantaten endelig en fast Form, den under hvilken den siden hos Sebastian Bach skulde naa Højdepunktet.

Fik allerede Kantaten en haard Kamp at bestaa for Tilværelsen, bleve Modsigelserne endnu kraftigere efter at Digteren Hunold-Menantes i Forbindelse med Reinhard Keiser i Aaret 1704

[1]) Født i Uechtritz ved Weissenfels, siden Præst i Bibra i Thüringen, i Weissenfels, Sorau og Hamborg.

[2]) Understreget af Forf.

fandt paa at forfatte og opføre en Passion: *Der blutige und sterbende Jesus*, der i et og alt var forskellig fra alle tidligere Værker i denne Genre. Det var en fri religiøs Digtning uden Evangelist og uden Kirkesange. Kompositionens Midtpunkt dannede tre Solokantater (Soliloquier) ɔ: Mariæ Klage, Petri Taarer og Zions Datters Kærlighedssang. Det hele fremførtes i et plumpt Sprog og var udstyret med en fuldkommen operamæssig Musik. Værket undlod derfor ikke at vække Forargelse hos mange, og Følgen blev en hidsig Pennefejde, der strakte sig ud over mange Aar.

Det vilde ikke være paa sin Plads her at gennemgaa Enkelthederne ved denne Strid, i hvilken Johann Mattheson og Professor Joachim Meyer i Göttingen vare Ordførerne, og som endte til Fordel for den teatralske Kirkemusik. Længe før Krigen havde raset ud, var den i Hamborg højt ansete Raadsherre og Licenciat Brocke kommen frem med et Passionsdigt, der paa en vis Maade imødekom alles Fordringer og derved blev et formildende Aktstykke i Kampen.

Brocke's Passion var i forrige Aarhundrede Genstand for en saa almindelig Beundring, at den her fortjener en kort Omtale. Forskellen mellem den og Hunold-Menantes' Passion var strengt talt ikke stor. De saakaldte Soliloquier var hos Brocke til Stede i lige saa stort et Antal som hos Menantes, men til Gengæld bibeholdt Brocke baade Evangelisten og den kirkelige Koral. Til Evangelistens Tale benyttede han rigtignok i Steden for Bibelteksten rimede Vers, og Koralerne vare baade omkalfatrede efter Tidens Smag og meget faatallige. Fra Hunold-Menantes' Passion laante Brocke de to allegoriske Skikkelser: „Zions Datter“ og „den troende Sjæl“, der siden igen optræde i Bach's Passioner og skulle forestille den usynlige ideale Menighed, ligesom Koralen skal forestille Guds Menighed her nede paa Jorden. Paa det smagløse bombastiske Sprog, der ogsaa karakteriserer denne Passion, følger her et Par Eksempler:

Jesus klager paa Oliebjerget:

„Mich drückt der Sünden Centnerlast,“
„Mich ängstigt des Abgrunds Schrecken,“
„Mich will ein schlammichter Morast,“
„Der grundlos ist, bedecken!“
„Mir presst der Höllen wilde Glut“
„Aus Bein und Adern, Mark und Blut!“ etc.

Petrus Fornægtelse og Anger gengives i følgende Vers:

Evangelisten:

D'rauf krähete der Hahn: sobald der heis're Klang
Durch Petrus Ohren drang, zersprang
Sein Felsenherz, und alsbald lief,
Wie Moses Fels dort Wasser gab
Ein Thränenbach von seinen Wangen ab,
Wobei er trostlos rief:

Petrus:

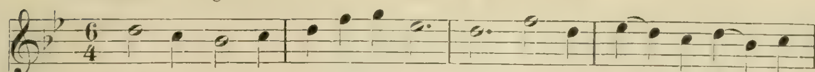
Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauder schreckt die Seele,
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet schon mein zischendes Geblüt,
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen,
Wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen? o. s. v.

Man kan ikke nægte, at denne Tekst er dramatisk virkningsfuld, og dette har vistnok bidraget sit til, at den i sin Tid gjorde saa stor Lykke.

Den første Komponist, der satte Brockes Passion i Musik, var Reinhard Keiser; siden blev den ogsaa komponeret af Mattheson, Telemann, Händel o. fl.; selv Bach følte sig saa tiltalt af Brocke's Digt, at han lod sig friste til at optage flere Ariestrofer af dette i sin Johannespassion.

Keiser's Musik til Brocke's Passion har ikke det mindste kirkelige ved sig; den ligner i et og alt hans Operamusik. Recitativerne er mønsterværdige, Arierne sangbare og yndefulde. Keiser aabenbarer sig i dem som en Mester i Melodien, men derimod ikke i den rammende dramatiske Karakteristik. Hans Specialitet er den rørende Kærlighedsarie. De lyriske Momenter i Passionen, som f. Eks. Zion's Datter og den troende Sjæl, lykkes ham ubetinget bedst. For de heftige lidenskabelige Sindsstemninger ejer hans Musik derimod intet Udtryk. Karakteristisk for Keiser's Opfattelsesmaade af Passionen er hans Behandling af Koralen. Denne blev baade af ham og af Mattheson ringeagtet som en Musikgenre, der kun hørte Lægfolk til. Koralen passede, mente de, i sin simple Form ikke ind i den nuværende Passions operamæssige Ramme; den maatte moderniseres. Johann Crüger's Salme: „Schmücke dich o liebe Seele“ optræder hos Keiser i denne Skikkelse:

Modernisering:



Original¹):



Mod.:



Orig.:



Mod.:



Orig.:



Mod.:



Orig.:



Mattheson's og Telemann's Musik til Brocke's Passion er i samme Stil som Keiser's, men af langt ringere Værdi.

Højt over de tre nævnte Mestre rager den 31aarige Georg Friedrich Händel, hvis Komposition over samme Tekst allerede tydeligt aabenbarer hans store Begavelse for Oratoriestilen. Der findes i hans Musik saa storslaaede og geniale Momenter, at Digterens mindre velvalgte Udtryksform hos ham springer langt mindre i Øjnene end hos de andre. Hvor himmelhøjt han som Dramatiker staar over Keiser ses alene af de to Komponisters forskellige Behandlingsmaade af efterfølgende Vekselsang mellem Jesus og hans Moder.

¹) Transponeret en Kvart ned; oprindelig i Esdur.

Duet af Brocke's Passion.

Larghetto. R. Keiser.

Maria.

p

Soll mein

Jesus.

Piano.

mf *cresc.* *dim.*

Kind, mein Leben ster-ben, soll mein

Ja ja. ja ja!

cresc. *dim.*

Kind, mein Le-ben sterben. und ver-giesst mein Blut sein Blut,

Ja ja! Ja

cresc.

f

und ver-giesst mein Blut sein Blut!

p

ja, ja, ich ster-be dir zu

f *p*

gut, dir zu gut, dir den Him-mel zu er-wer-ben

dim. *p*

sterb' ich dir zu gut.

p *pp*

Duet af Brocke's Passion.

Adagio. G. F. Händel.

Piano.

Soll mein Kind, mein Le - ben ster - ben,

und ver-giesst mein Blut sein Blut?

Ja, ich ster - be dir zu

mf

Soll mein

gut, dir den Himmel zu er - wer - - ben.

cresc. *dim.* *mf*

Kind, mein Le-ben ster - ben, und ver-giesst mein Blut sein

f

Ja, ich ster - be dir zu gut, dir den Himmel zu er - wer-

f

p *mf*

Blut, sein Blut. Soll mein Kind, mein Le - ben ster - ben,

p *mf* *f*

- - - - ben. Ja, ich ster - be dir zu gut, dir den

p *mf* *f*

und ver-giesst mein Blut sein Blut. und vergiesst mein

Him - mel zu er-wer-ben, zu er-wer - - - - - -

Blut sein Blut?

- - - - - - - ben, dir den Himmel zu er-wer - ben.

Det synes, som om Händel i en senere Tid har tabt Smagen for Brocke's Digt; i alt Fald er en ikke ringe Del af den Musik, der oprindelig hørte hjemme i Brocke's Passion, senere sammen med ny Ord gaaet over i hans Anthems og i Oratorierne „Esther“ og „Deborah“.

Keiser og Mattheson var ingenlunde de eneste, der i disse Dage saa ringeagtende ned paa Koralen og den ældre Kirkestil. Deres Anskuelse deltes af mange, ja man kan godt sige af Flertallet blandt denne Tids Tonemestre. Det var ene og alene en Følge af Tidsretningen, at den teatralske Stil fandt Vej til Kirkemusikken; den herskende Smag vilde gøre sig gældende, hvor meget end Gejstligheden søgte at virke derimod.

At den protestantiske Kirkemusik i denne Periode gik saa paafaldende stærkt ned ad Bakke skyldtes, som Winterfeld rigtigt bemærker, uden Tvivl ikke mindst de verdslige Magthavere, som i denne Tid viste paafaldende ringe Interesse over for den evangelisk-kirkelige Kunststil. Det sachsiske Fyrstehus, der før havde gjort alt for at fremme den protestantiske Kirkemusik, bekendte sig nu til den katolske Religion. Man tog sig i den sachsiske Hovedstad for Tiden mest af den katolske Kirkemusik og af Operaen. Heller ikke i Berlin mødte den evangeliske Kirkemusik mere den Kærlighed og Interesse som i gamle Dage. Kirkemusikken ansaas af Frederik Wilhelm I for en unyttig Prydelse af Gudstjenesten, og hans Efterfølger, Frederik den Store, havde som bekendt kun Sans for Opera- og Kammermusik.

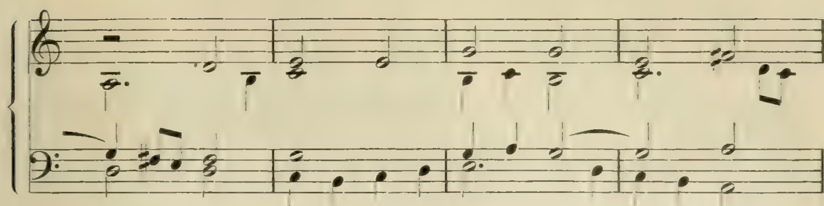
Der var blandt de store tyske Byer kun en, som i denne Periode opretholdt den ældre protestantiske Kirkestils Traditioner, og det var Leipzig. Da Leipzigs Operascene var bleven lukket i Aaret 1721, og Bach to Aar derefter overtog Kantorpladsen ved Thomasskolen, vandt den protestantiske Kirkemusik i det mindste i Leipzig igen en værdig Karakter. Baaren af Bach's mægtige Geni arbejdede den sig der op til en majestætisk Storhed; hele Datidens og Størsteparten af Nutidens Musik bliver til intet ved Siden af den Bach'ske Kirkemusik. Den rene protestantiske Kirkestil har i den endelig fuldendt sit Løb og naaet Maalet.

Da Vejen til Bach's Kunst fornemligst fører gennem Orgelmusikken, skal dette Kapitel afsluttes med en kort Fremstilling af Orgelmusikkens Historie og Udvikling indtil hans Dage.

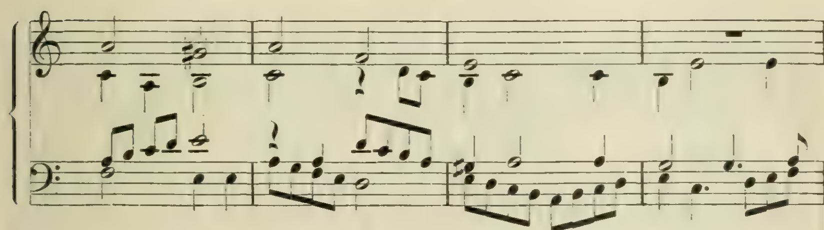
Imens den *fugerede Orgelstil* i Italien blomstrede under Frescobaldi og Pasquini, havde den *protestantiske Koral* i Tyskland fremkaldt en ny Orgelstil og ledet Orgelmusikken ind paa ny Baner.

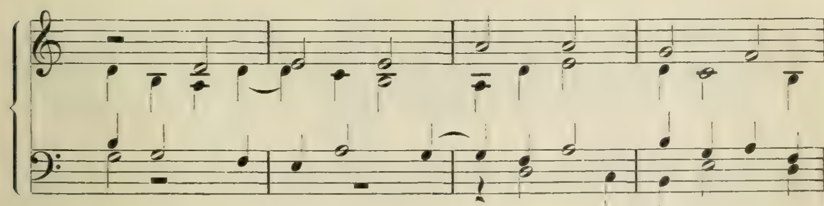
Orgel-Koral: „Da Jesus an dem Creutze stundt".

(Koralen i Sopranen.) Samuel Scheidt.





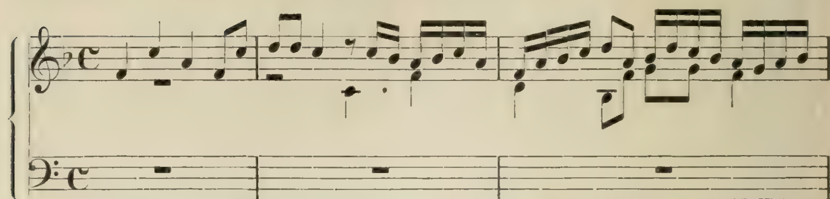




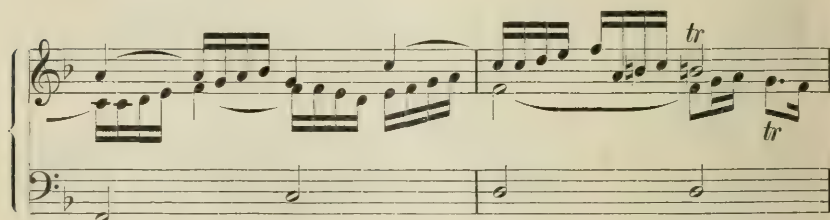


Wie schön leuchtet der Morgenstern.

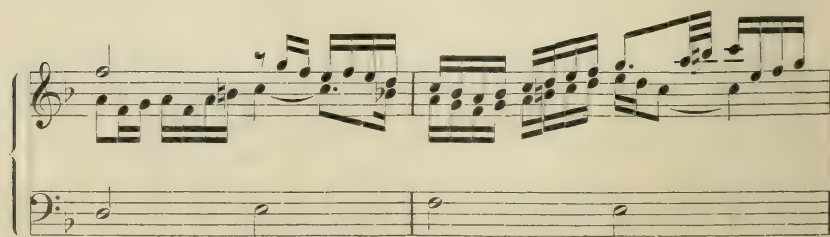
(Koralen i Pedalstemmen.) J. Pachelbel.











1

1

O. S. V.

Den ældste kendte Repræsentant for den med Koralen forbundne Orgelstil var: *Samuel Scheidt* den tredie af det 17de Aarhundredes store S'er. (s. ovf.).

Samuel Scheidt var Organist i Halle, men havde ligesom saa mange andre tyske Orgelspillere faaet sin Uddannelse i Amsterdam hos Andrea Gabrielis berømte Elev *Jean Pieter Swelingk*.

Hovedparten af Scheidt's Orgelmusik findes samlet i hans Orgelbog *Tabulatura nova*, der i Aaret 1624 udkom i Hamborg. Foruden adskillig verdslig Musik, Danse, Variationer, Fugaer m. m. indeholder dette Værk en Del *Orgelkoraler*, ɔ: Koralforspil, der som Forløbere for de Bach'ske Orgelkoraler have stor Interesse.

Sammenlignede med Bach's Orgelkoraler gøre Scheidt's ganske vist nærmest Indtrykket af kun at være ufærdige Skitser; de synes at indeholde Stof til langt mere end til det, de giver, men de ere i det mindste behandlede i fuld Overensstemmelse med Instrumentets Natur og Spillemaade. Som Prøve paa dette tidlige Koralforspil meddeles her Scheidt's Bearbejdelse af Koralen. „Da Jesus an dem Kreutze stundt". Stykket indledes, som Eksempelet viser, med en fugeret Gennemføring af Koralens første Linie. Tonearten er den middelalderlige frygiske (e—e). Alten begynder paa Skalaens femte Trin: h, Tenoren svarer fra første Trin: e; saa falder Bassen ind med Toneartens Kvint: h, og først nu sætter Sopranen ind, atter paa Kvinten, for omsider Linie for Linie at føre Melodien til Ende. De andre Stemmer bevæge sig fra nu af kun frit figurerende under den; kun til første Linie ledsages Sopranen endnu kanonisk af Alt og Bas. I Fermaterne er der alle Vegne indflettet fri Mellemspil, og det hele afsluttes med en lille stemningsfuld Koda paa fire Takter.

Som moden Kunstart fremtræder den orgelmæssige Koralbearbejdelse først ved det 17de Aarhundredes Slutning hos *Johann Pachelbel*[1]), Bach's store Forløber. Der hviler over Pachelbel's Koralforspil en egen poetisk Stemning, og de have gennemgaaende et rigt musikalsk Indhold. Melodien staar for Pachelbel allerede som Koralforspillets store Midtpunkt, og han søger derfor at gennemarbejde den paa alle Leder; selv i de fri imitatoriske Mellemspil, der udfylde Fermaterne, er Motiverne dannede af Brudstykker af Koralmelodien.

Udstyret til et fuldkomment Virtuosstykke fremtræder Orgelkoralen omtrent samtidig hos den danskfødte Lübecker-Organist:

Dietrich Buxtehude. Kirkemelodien optræder i hans Koralforspil mest i varieret Form, stærkt udpyntet med Gennemgangs-

[1]) Født i Nürnberg 1653, død samme Steds 1706.

toner. Den rigelige Anvendelse af Kromatik og af ejendommelige Klangvirkninger gør hans Koralbearbejdelser musikalsk interessante, men de ere ikke saa stemningsfulde og indholdsdybe som Pachelbel's. Pachelbel's og Buxtehude's forskelligartede Behandlingsmaade af Koralen havde for en Del lokale Grunde. Buxtehude var som Nordbo uddannet i den nordiske Organistskole, der var grundlagt af Hollænderen *Swelingk* (se. ovf. 7ende Kapitel) og fremfor alt lagde Vægten paa et glansfuldt virtuosmæssigt Orgelspil; Pachelbel var derimod som født Nürnberger fra først af oplært i den sydtyske Organistskole, der, anført af Frescobaldi's Elever *Froberger* og *Kerl*, særlig dyrkede de bredere anlagte Frescobaldi'ske Orgelformer. Siden kom Pachelbel fra Baiern til Thüringen, der den Gang var et Centrum for den koralbearbejdende Orgelkunst, og der skabte han omsider, støttet paa sine alsidige Erfaringer, sin egen Stil, der under Navn af den mellemtyske Orgelstil hurtigt blev optaget af alle de thyringske Orgelmestre med Familien *Bach* i Spidsen.

Det var i den mellemtyske Organistskole, der snart smæltede helt sammen med den sydtyske, at den største af alle Orgelmestre, den store Sebastian Bach, modtog sin første Undervisning i det kunstmæssige Orgelspil. Allerede som Dreng blev han som sin Broder Johann Christoph's Elev gjort fortrolig med Pachelbel's Orgelmusik; som ung Mand lærte han i Lübeck ogsaa Buxtehude at kende; begge Mestre vare en Tidlang hans Forbilleder; deres Navne maa derfor ikke glemmes, hvor Bach's Orgelmusik er paa Tale.

Med Sebastian Bach fuldkommengøres en ikke ringe Del af de Musikformer, der nu længe har beskæftiget os. Som en Mester over alle Mestre staar Bach saaledes endnu paa Passionens, paa den store Kirkekantates og paa Orgelmusikkens Omraade. Imponerende virker her især hans store Mesterskab i Koralkunsten, der, hans Koralforspil fraregnede, maaske endnu aabenbarer sig allerskønnest i hans Koral-Motetter.

Ogsaa i Klavérmusikkens Historie betegner Bach et Vendepunkt. Suiten og alle de ældre polyfone Klavérformer, med Fugaen i Spidsen, finde deres Afslutning i ham; ingen har inden for denne Kunstart bragt det videre.

ATTENDE KAPITEL.

Johann Sebastian Bach.

Mens den italienske Opera med Brask og Bram holdt sit Indtog ved de evropæiske Hoffer og Storbyer og dér efterhaanden forheksede alle, baade Lægfolk og Musikere, levede der i en afsides Egn af Tyskland, i det for sin Naturskønhed bekendte Thüringen, en Musikerslægt, som uberørt af den aristokratiske Hofmusik tog sig af sit eget Lands Musik. Baade hos de højt begavede og hos de tarveligere iblandt dem genfinder man som et Familietræk Kærlighed til Kunsten og Alvor i dens Dyrkelse Side om Side med en trofast Fasthængen ved Hjemmet og dets Traditioner. Man støder her paa det ualmindelige Tilfælde, at Musikerkaldet nedarves fra Fader til Søn og fra Søn til Sønnesøn, og, hvad der er mærkværdigere, at der blandt disse mange Musikere af en og samme Familie ikke findes et, men adskillige Talenter, der hver for sig kunde have forslaaet til at gøre sin Familles Navn til et anset Navn i Musikhistorien. At nu kun faa ved Besked om mere end et Medlem af Slægten, nemlig *Johann Sebastian Bach*, lader sig kun forklare af den Omstændighed, at denne ene allerede, sammenlignet med Musikhistoriens største Fremtoninger, var et Fænomen uden Sidestykke og altsaa stillet sammen med en Række Kunstnere, der alle hed som han, nødvendigvis maatte sætte disse i Skygge.

I den thyringske Bondestand forekommer Navnet Bach allerede før Reformationen, men der forlyder i denne tidlige Periode endnu intet om nogen Musiker Bach. Den første af Slægten, der omtales som musikalsk, er Veit Bach, en Bager og Møller, som henimod Slutningen af det 16de Aarhundrede nedsatte sig i Wechmar, en lille Landsby i Nærheden af Gotha. Han kom fra Ungarn, men stammede uden Tvivl fra Thüringen. Spitta antager, vistnok med Rette, at han har været en Søn af Bonden Hans Bach, der 1561 omtales som Medlem af Menighedsformynderskabet i Wechmar, og formoder, at han har været

opkaldt efter St. Vitus, der var den wechmar'ske Kirkes Skytshelgen. Veit Bach har rimeligvis som ung lært Bagerhaandværket i sin Fødeby og er saa rejst til Ungarn for at prøve sin Lykke der. Det var Religionsstridigheder, der omsider fordrev ham derfra og igen førte ham tilbage til sit Fædrenehjem. Sebastian Bach fortalte, at hans Tipoldefader, Veit Bach, holdt meget af Musik og især havde sin Glæde af en Cythringe, som han altid havde hos sig og gerne spillede paa, imens Melet blev malet. Med ham drog Musikken altsaa ind i den Bach'ske Slægt.

Allerede mellem Veit Bach's Børn fandtes der i det mindste én, som gjorde Musikken til sit Levebrød[1]). Han hed Hans og ernærede sig som Spillemand. Hans Profession førte ham rundt til alle større og mindre Byer i Thüringen, og hans muntre Lune og sprudlende Vid gjorde ham vel lidt alle Vegne, hvor han kom. To Portrætter, som endnu befandt sig i hans Sønnesøns Sønnesøns, Carl Philip Emmanuel Bach's Eje og bleve tagne i hans Levetid, tyder paa, at han i sin Fædreneegn endogsaa har været en mere end almindelig populær Personlighed. Paa et af disse Billeder, der nu næppe mere eksisterer, saa man Hans Bach med Violinen i Armen og med en stor Bjælde fæstet paa den venstre Skulder. Til venstre paa Billedet stod et Vers:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen
Wenn du es hörst, so musst du lachen
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen Bart.

Under Verset var der tegnet et Skjold med en Narrekappe.

Hans Bach havde ikke mindre end tre Sønner, der valgte at gaa Musikervejen.

Den ældste af disse hed Johann Bach og endte som Direktør for Raadsmusikanterne i Erfurt. Han var to Gange gift og blev i Aarenes Løb Overhovedet for en stor Familie, hvis mandlige Medlemmer næsten alle gik i hans Spor og blev Statsmusikanter. Alle Musikantembederne i Erfurt vare i et helt Aarhundrede næsten udelukkende i Hænderne paa Johann Bach's Efterkommere. Endnu da Navnet Bach i det 18de Aarhundrede ikke mere eksisterede i Byen, kaldte man af gammel Vane Erfurter-Musikanterne „Bach'erne". Den Omstændighed, at Johann Bach foruden at være Direktør for Bymusikanterne ogsaa forvaltede Organistembedet ved Prædikantkirken (senere Pachelbel's Embede), taler for, at han som Musiker allerede har indtaget et betydelig højere Standpunkt end Faderen. Der findes ogsaa blandt hans Efterkommere flere, der fortjener Kunstnernavn, som f. Eks. Sønnesønnen *Johann Bernhard Bach* (1676—1749), Organist og Kammermusikus i Hertugen af Sachsen-Eisenachs Kapel i Weimar. Der foreligger af ham endnu flere Kompositioner, blandt hvilke især nogle Koralbearbejdelser tyde paa betydelige Evner.

Den yngste af Hans Bach's musikalske Sønner hed Heinrich Bach og arvede Faderens glade, elskværdige Natur. Han begyndte sin Løbebane som

[1]) Om Veit Bach havde flere Børn, der gave sig af med Musik, ved man ikke med Vished. Man ved kun, at en Gren af Musikerslægten Bach, og det en særlig betydningsfuld, voksede ud fra en Jakob Bach, som var Kantor i Steinbach og Sønnesøn af en anden af Veit Bach's Sønner. (Se Spitta: „J. S. Bach" I).

Raadsmusikant i Erfurt under Broderen Johann's Auspicier. Heinrich's Hovedinteresse var dog Orgelmusikken. Som Barn gik han om Søndagen allerede milelangt for at høre dygtige Orgelspillere i de større thyringske Byer. Som betydelig Orgelspiller og Komponist opnaaede han i Aaret 1641 at faa en Organistplads i Arnstadt og sad derefter fast i denne By i halvtredsindstyve Aar. Han var gift med en Søster til sin Broder Johann's første Hustru og havde med hende flere musikalske Sønner, som med Tiden alle fik Organistpladser rundt omkring i Thüringen. Af disse Sønner var især *Johann Michael*, Organist i Gehren, og *Johann Christoph*, Organist i Eisenach, fremragende, ogsaa som Komponister. Johann Michael's Datter, *Maria Barbara*, blev siden gift med Johann Sebastian (se ndf.).

Hans Bach's mellemste Søn, Christoph Bach, har her særlig Interesse for saa vidt som han var Johann Sebastian's Farfader. Som Musiker indtog han omtrent samme Standpunkt som den ældre Broder Johann. Han var Statsmusikant og virkede efterhaanden i Musikantkompagnierne i Weimar, Erfurt og Arnstadt. I sit Kald efterfulgtes han af alle sine tre Sønner, af hvilke her kun de to kunne omtales. Disse, Johann Ambrosius (Sebastian Bach's Fader) og Johann Christoph, var Tvillingbrødre og lignede hinanden saa meget, at ikke engang deres Hustruer kunde kende dem fra hinanden, naar de var i Stue sammen. De tænkte éns, udtrykte sig éns og skal endogsaa have delt Sygdomme med hinanden. Da den ene af dem døde, fulgte ogsaa den anden snart efter. Begge bleve som Børn uddannede af deres Fader, der døde, inden de endnu vare voksne. Siden fik Johann Christoph Ansættelse som Hofmusikus hos Grev Ludvig Günther af Schwartzburg-Arnstadt, mens Johann Ambrosius først blev Raadsmusikant i Erfurt, siden Hof- og Statsmusikant i Eisenach. I Erfurt giftede sidstnævnte sig med en yngre Slægtning af sin Farbroder Johann's anden Hustru. Hun hed Elisabeth Lämmerhirt og blev i Aarenes Løb Moder til en Del Børn, blandt hvilke Johann Sebastian var det yngste. Johann Christoph giftede sig en Del Aar senere end Broderen. Ogsaa blandt hans Børn fandtes der en Musiker, *Johann Ernst*. Johann Christoph, blev kun otte og fyrretyve Aar gammel, Broderen Johann Ambrosius blev halvtreds; de døde altsaa ligesom Faderen begge i en forholdsvis ung Alder.

Det foregaaende har vist, at Familien Bach i det 17de Aarhundrede fandtes spredt over hele Thüringen. Ved Sebastian Bach's Tid fandtes der alene i Thüringen og dens nærmeste Omegn mellem fem og tyve og tredive Organister og Musikere af Navnet Bach. Den hos alle Bacher stærkt udprægede Trang til Familiesammenhold udtrykker sig i deres regelmæssige aarlige Afholdelse af saakaldte „Familiedage", paa hvilke alle mandlige Medlemmer af Familien kom sammen. Disse Møder afholdtes skiftevis i Erfurt, Arnstadt og Eisenach og forløb, som det synes, i Regelen i stor Gemytlighed. Endnu Carl Philip Emmanuel Bach mindedes, hvorledes hans Forfædre havde forlystet sig ved disse Sammenkomster. Man begyndte, fortæller han, gerne i al Højtidelighed med at synge en Salme, men derefter slog man Gækken løs i verdslige Folkesange, der gerne foredroges med drastisk Humor. Stor Munterhed vakte især de saakaldte *Quodlibets*, ɔ: en samtidig harmonisk Afsyngelse af forskellige, almindelig bekendte Sange.

Sebastian Bach havde altsaa baade som Kunstner og som Menneske solide Forbilleder i sin Slægt. Den rige og ejendommelige Udvikling, der i Thüringen blev den protestantiske Kirkemusik og i Særdeleshed Orgelmusikken til Del, skyldtes netop hovedsagelig hans Forfædre, blandt hvilke i Særdeleshed Heinrich

Bach og hans Sønner Michael og Johann Christoph vare Kunstnere af ualmindelig Betydning. Interessant er det ogsaa i Slægten at finde ikke et, men mange personlige Træk, som gaa igen hos Sebastian og give ham sit Præg. Saadanne Karaktertræk er f. Eks. den trofaste Fasthængen ved Hjemmet og Sansen for et hyggeligt Familieliv, der bl. a. faar sit Udslag deri, at en Enkemand af Slægten altid gifter sig for anden og for tredie Gang og Familietraditionen tro i Regelen vælger en Hustru blandt sine paarørende. Karakteristisk er ogsaa den Energi, hvormed Bach'erne altid sætter deres Vilje igennem, naar det gælder en god Sag og fremfor alt, naar det gælder deres kunstneriske Interesser. Disse og endnu mange andre Træk vare en Arv, Sebastian Bach overtog fra sine Forfædre, hvis Historie derfor har sin Interesse som Baggrund for den store Mands Livshistorie.

Det var den 21de Marts 1685 at Johann Sebastian Bach kom til Verden i Eisenach. I sin Fødeby henlevede han, som det synes, sine første ti Leveaar under ret lykkelige Forhold. Man ved ganske vist kun daarlig Besked om hans Forældre og om deres Liv, men forskellige Kendsgerninger taler for, at baade Faderen og Moderen var retskafne og gode Mennesker, der med Kærlighed tog sig af deres Børn og forstod at gøre dem Hjemmet kært. At Musikken i dette Hjem som i alle Bach'ske Hjem spillede en Hovedrolle, siger sig selv. Faderen, Johann Ambrosius, var en udmærket Violinspiller, og det Bach'ske Musiktalent nedarvedes til de fleste af hans Børn. Den ældste af Sønnerne, Johann Christoph, stod som Organist i Ohrdruff allerede paa egne Ben, da den fjorten Aar yngre Johann Sebastian blev taget i Skole af Faderen, der foreløbig lærte ham at behandle det Instrument, hvorpaa han selv var bedst hjemme, Violinen. For øvrigt havde Sebastian i sin Fødeby Lejlighed til at høre al mulig god Musik. Hans Faders Fætter, den store Orgelmester Johann Christoph Bach, var i denne Periode ogsaa bosat i Eisenach, og det ligger nær at antage, at hans Kunst har gjort et varigt Indtryk paa det musikbegavede Barn, der jo siden netop valgte Orgelet til sit Hovedinstrument. Man kan ogsaa med Rimelighed antage, at den lille Dreng med den smukke Sopran i det mindste i nogle Aar har gjort Nytte i det den Gang vel renommerede Eisenacher Skolekor, der om Søndagen som *Currende* gennemstrejfede Byens Gader og sang for Folks Døre. Alt tyder kort sagt paa, at Drengens Talent i Forældrenes Hjem i Eisenach fik den nødvendige Pleje.

Dette Hjem skulde han dog kun beholde kort; hans Moder døde, da han lige var bleven ni Aar gammel, og han havde endnu

ikke fyldt sit tiende Aar, da Faderen fulgte hende. Ikke saa snart var Johann Ambrosius Bach begravet, før Hjemmet blev opløst: Sebastians tre Aar ældre Broder, Johann Jakob, kom i Huset og samtidig ogsaa i Lære hos sin Faders Eftermand; Sebastian blev derimod sendt til Ohrdruff og sat i Huset hos sin ældste Broder Johann Christoph.

Johann Christoph Bach var allerede kommet hjemmefra i Femtenaarsalderen. Faderen havde da sat ham i Lære hos sin Ven og gode Bekendt, den store Orgelmester Johann Pachelbel i Erfurt, og han havde hos ham faaet en fortrinlig Uddannelse. Med Dygtighed havde han bagefter i længere Tid vikarieret for sin gamle Onkel Heinrich Bach i Arnstadt. Nu havde han, som sagt, selv et Organistembede i Ohrdruff, havde netop lige giftet sig og var følgelig den nærmeste til at tage sig af den mindreaarige Broder.

I Ohrdruff kunde Sebastian altsaa ret faa Lejlighed til at gøre sig fortrolig med Orgelkunsten, og grundig blev i alt Fald den Undervisning, han fik. Grundighed er en god Egenskab, men drives den til Pedanteri, kan den over for et livligt, vel begavet Barn undertiden virke mere til Skade end til Gavn. Johann Christoph var en Pedant, og hans Sneversynethed blev en Hemsko for Drengens Udvikling. I Steden for at lade Opgavernes Vanskelighed vokse i Forhold til Drengens usædvanlig hurtige Fremgang, holdt han bestandig igen og lod vedblivende sin unge Elev spille Sager, der laa langt under det, han i Virkeligheden kunde præstere. En lille Episode fra Sebastian's Ophold i Ohrdruff belyser hans Forhold til Broderen og viser tillige, hvor ivrigt han tørstede efter at gaa frem i sin Kunst.

Johann Christoph var i Besiddelse af en Bog, hvori han i sine Læreaar havde sammenskrevet sig en hel Del Orgelmusik af berømte Organister: *Pachelbel*, *Froberger*, *Kerl*, m. fl. Sebastian længtes efter at lære Bogens Indhold at kende, men hvor tidt han end bad Broderen om at maatte laane den, fik han dog altid Afslag. De store Mestres Frembringelser vare efter Johann Christoph's Mening for værdifulde til at gives i Hænderne paa et Barn. Da ingen Bønner hjalp, søgte Sebastian selv at skaffe sig Bogen fat. Ved Nattetid, da alle i Huset sov, listede han sig ind i den Stue, hvor det attraaede Værk stod gemt i et Skab. Skabet var kun lukket med en Tremmedør; med sine smaa Hænder fik han derfor med Lethed Heftet lirket ud og hurtigt bragt i Sikkerhed paa sit Værelse.

Da han ikke vovede at tænde Lys, maatte Maanen hjælpe ham, da han satte sig til den store og møjsommelige Opgave at skrive Bogen af. Seks Maaneder var han om det og havde lige lagt sidste Haand paa Værket, da Broderen opdagede, hvad han havde for og uden Naade fratog ham hele det surt erhvervede Opus. Først mange Aar efter fik Sebastian Bach sin Afskrift tilbage.

Drengen havde det altsaa ikke let i sit ny Hjem, og Tiden forbedrede ikke Forholdene. Johann Christoph's Helbred tog af; det fra først af barnløse Ægtepar fik i Aarenes Løb en Del Børn, til hvem det var svært at skaffe Føden, og det var rimeligvis i Følelsen af saaledes at være bleven overkomplet, at Sebastian i Femtenaarsalderen bestemte sig til at sige sin Broder og hans Hus Farvel, for i Fremtiden at sørge for sig selv.

Elias Herder, en ung Kantor, der var ansat ved den Skole, Sebastian besøgte i Ohrdruff, havde i sine Drengeaar været Kordreng ved Michaelisklosterets Gymnasium i *Lüneburg*; det antages derfor i Almindelighed, at han var den, som skaffede Bach og en af hans Skolekammerater Beskæftigelse i denne nordtyske By, hvor de thyringske musikalske Drenge den Gang var stærkt efterspurgte som Korsangere.

Befordringsmidler var i de Tider baade sjeldne og kostbare; de to ubemidlede Drenge foretog derfor den lange Rejse til Fods og blev straks ved deres Ankomst til Lüneburg satte i Virksomhed i Michaelisgymnasiets Sangerkor. Ogsaa som Orgel- og Klavérspiller fik Bach snart Lejlighed til at gøre sig nyttig i de ny Omgivelser. Han havde nemlig det Uheld, efter faa Maaneders Forløb, at miste sin Sangstemme, og havde som Følge deraf sikkert ogsaa mistet sin Stilling, hvis ikke Skolen netop samtidig havde haft Brug for en dygtig Akkompagnatør. Som saadan blev han endnu i Lüneburg i tre Aar, under Forhold, som i alle Maader gavnede hans Udvikling.

Bach forefandt i Lüneburg et fortrinligt Musikbibliotek, i hvilket der bødes ham Lejlighed til at gøre sig bekendt med de største tyske Mestres Frembringelser. Stor Fornøjelse havde han ogsaa af at omgaas Johanniskirkens begavede Organist, Georg Böhm, der ligesom han var Thüringer og maaske derfor særlig tog sig af ham.

Lüneburgs Beliggenhed gjorde Bach det ogsaa forholdsvis let at naa til andre Byer, hvor han kunde høre god Musik. Fem Mil fra Lüneburg laa *Hamborg*, der, som bekendt, i den Tid var højt anset som Musikby og foruden sin verdensberømte Operascene besad

netop det, som først og fremmest virkede tiltrækkende for et Talent af Bach's Natur og Afstamning, nemlig en fuldendt *Orgelkunst.* Dennes Hovedrepræsentant var for Tiden Johann Adam Reinken, der var Organist ved Katharinekirken og hørte til den nordtyske virtuose Orgelkunsts Spidser. For skjult i en Krog af Kirken at kunne lytte til den store Mesters Improvisationer, foretog den unge Musiker tidt og ofte Fodture fra Lüneburg til Hamborg, og nær havde han dér kunnet støde sammen med Händel, der 1703 fra Halle søgte til samme Maal. Bach's Ophold i Lüneburg endte imidlertid netop med det nævnte Aar. Just paa det Tidspunkt, da Händel kom til Hamborg, forlod Bach igen Nordtyskland og rejste tilbage til Thüringen. De to fremtidige Musikkoryfæer gik altsaa denne Gang Glip af at gøre hinandens Bekendtskab, og det senere vil vise, at de heller ikke siden nogen Sinde traf hinanden personlig.

Som Maal for sine Fodture fra Lüneburg satte Bach ogsaa hyppigt *Celle*, den By, der senere for Danmark har faaet en særlig Interesse, fordi den danske Dronning Caroline Mathilde endte sine Dage dér som Statsfange. I Celle fandtes den Gang den lüneburgske Hertugs Hof, hvortil der knyttede sig et fortrinligt Musikkapel, som i Hovedsagen var sammensat af franske Instrumentister. Bach fik altsaa dér ogsaa et Indblik i den franske Kompositionspraksis, som ved denne Tid begyndte at skaffe sig Anseelse i Tyskland og dér især gjorde Lully's Navn berømt.

Bach var, som det ses, i Lüneburg allerede helt og holdent henvist til sin egen Hjælp. Han lærte ved at se og høre, hvordan andre bar sig ad, og den Form, under hvilken Kunsten tiltalte ham mest, blev igen Orgelmusikken, det Felt, der med saa stort Held allerede var bleven dyrket af hans Slægt hjemme i Thüringen. De allerførste Kompositioner, man kan paavise fra Bach's Haand, er *tre smaa Koralfugaer for Orgel*, der efter Spitta's Formening allerede datere sig fra Eisenacherperioden, da Bach altsaa ikke endnu var ti Aar gammel. Spitta indbilder sig i dem at se Onkelen, den ældre Johann Christoph's Paavirkning. I kronologisk Orden følger efter dem *en lille Fuga i e-mol*, der ligesom hine endnu gør Indtryk af at være et Ungdomsarbejde og derfor muligvis er bleven til i Ohrdruff. Fra Lüneburgertiden kan man ikke med Bestemthed paavise nogen Orgelkomposition, men *en Samling Fugaer* fra 1704 viser i det mindste, at Bach i Lüneburg ikke forgæves har søgt

Kundskab hos sine Forgængere og ældre samtidige paa Orgelmusikkens Omraade.

Opholdet i Lüneburg blev altsaa i enhver Henseende den unge Musiker til Gavn. Det maatte jo for en ung Mand i Bach's Stilling prises som et særligt Held, at han trods sine Pligter mod Skolen i disse tre Aar endnu havde rigelig Tid til at arbejde videre paa sin egen Udvikling. Ikke engang Violinen havde han behøvet at lægge paa Hylden; det var tværtimod i sin Egenskab af dygtig Violinist, at han i Aaret 1703 modtog en Kaldelse til *Weimar* som Hofmusikus og dermed igen blev ført tilbage til sin Hjemstavn Thüringen.

I Weimar blev Bach dog kun kort. Inden et Aar var omme, tog han imod en ny Ansættelse; han blev Organist i *Arnstadt.*

Arnstadt var som bekendt et af Hovedsamlingsstederne for den Bach'ske Slægt. Sebastian Bach's Grandonkel, Heinrich Bach, havde dér henlevet halvtredsindstyve Aar af sit Liv og var først død for tretten Aar siden. Der var kun faa i Byen som ikke endnu mindedes den gamle Mand, der trods sine mange Sorger[1]) altid havde bevaret sin Sindsligevægt og af Karakter var saa elskværdig, „at ingen i Byen havde andet end godt at sige om ham“[2]).

Da Heinrich Bach's unge Slægtning, Johann Sebastian, en Dag fra Weimar besøgte Arnstadt og dér tog Anledning til at prøve det prægtige store Orgel, som nylig paa Byens Bekostning var blevet anskaffet til den ny Kirke, fik Arnstädterne, der var stærkt imponerede af den unge Musikers Præstationer, straks Lyst til at vinde denne ny Stjerne af Slægten til den endnu ubesatte Organistplads. Man bød Bach Stillingen, og han betænkte sig ikke paa at tage imod den. Det ny Orgel og den ikke ubetydelige Gage var Lokkemidler, der nok kunde friste en attenaarig Yngling, men det, som fristede Bach endnu mere, var den rigelige Tid, der igen i Arnstadt tilstodes ham til Selvarbejde. Selve Organistembedet lagde kun Beslag paa hans Tid et Par Timer om Ugen og for øvrigt paalaa der ham ikke andre Pligter end regelmæssigt at afholde Korøvelser med et mindre Drengekor; det var alt.

I de fire Aar, Bach tilbragte i Arnstadt, opstod som Resultater af rastløst Arbejde derfor ogsaa en Række Kompositioner[3]), der,

[1]) Heinrich Bach overlevede baade sin Hustru og de fleste af sine Børn og var paa sine gamle Dage blind.

[2]) Olearius: „Ligprædiken over Heinrich Bach“.

[3]) En Paaskekantate, to Capriccio'er (den ene efter Mønster af Kuhnau's Programsonater, *Biblische Historien*, se 16de Kapitel) og en Sonate

ihvorvel de endnu ikke i streng Forstand kunne kaldes selvstændige, dog ere klare Kendetegn for en ualmindelig Komponistbegavelse.

Efter at nogle Aar vare hengaaede under stadigt Arbejde, trængte Bach til en Hvile. Han længtes efter at komme lidt bort fra de snævre Forhold i Arnstadt, hvor han i høj Grad savnede den oplivende Omgang med jevnbyrdige Kunstfæller og hvor det i det hele synes at have været smaat bevendt med Folks Musiksans. Mindet om de lærerige smaa Udflugter, der fra Lüneburg havde bragt ham i stadig Forbindelse med den Verden, hvori han trivedes bedst, lod ham ikke længere i Ro. Den pachelbel'ske Orgelstil, som raadede i Thüringen, var han vokset op med; den kendte han nu ud og ind. Hans Ønsker gik ud paa igen at komme Nord paa for ret for Alvor at sætte sig ind i den nordiske Orgelstil, som han hidtil kun havde lært at kende gennem én Repræsentant, Reinken i Hamborg.

En af sine Koryfæer havde denne Orgelstil som bekendt i den dansk fødte Lübecker-Organist Didrik Buxtehude (se ovf. 17de Kapitel), og det var særlig for at opsøge ham, at Bach i Efteraaret 1705 ansøgte Konsistoriet om Orlov til en Rejse. Man tilstod ham en Maaneds Ferie, og Bach, der fra Barnsben var vant til at bruge sine Ben, tilbagelagde de halvtredsindstyve Mil, han havde for sig, til Fods. At han netop henlagde denne Rejse til Efteraaret, havde en bestemt Grund. Mellem Mikkelsdag og Jul afholdt Buxtehude i Mariekirken i Lübeck hvert Aar sine berømte „Aftenkoncerter“, ved hvilke han baade optraadte som Kordirigent og som Orgelspiller. Fra hele Nordtyskland valfartede man paa denne Aarstid til Lübeck; Bach havde altsaa Udsigt til dér at gøre en Del musikalske Bekendtskaber og til rigtig at svælge i Musiknydelser. At Bach i Lübeck personlig blev forestillet for Buxtehude og indført i hans Hus er sandsynligt; bevist er det ikke. Muligt er det ogsaa, at Bach, ligesom to Aar tidligere Händel og Mattheson[1]), har faaet Tilbud om Ansættelse som Buxtehude's Efterfølger. Betingelserne, der lød paa Ægteskab med den gamle Mesters seks og trediveaarige Datter, kan nok have betaget den tyveaarige unge Mand Lysten til at følge Opfordringen. De nærmere Enkeltheder ved Bach's Ophold i Lübeck

for Klavèr; to Præludier med tilhørende Fugaer, 17 Koralvariationer for Orgel, 3 Orgelfugaer i a-mol, G-dur og E-dur, 2 Orgel fantasier i G-dur og en Orgelkoncert i C-dur.

[1]) Se ndf. 19de Kapitel.

er ubekendte. Man ved kun, at han for lutter Musik glemte Tiden og havde været tre Maaneder i Lübeck, før han kom i Tanker om Hjemrejsen.

Hjemkommen, modtog han paa Grund af sin utilbørlig lange Fraværelse naturligvis en streng Tilrettevisning af Konsistoriet, der med det samme greb Lejligheden til ogsaa at paatale andre Forsømmelser, hvori Bach havde gjort sig skyldig under Forvaltningen af sit Embede.

Med sit heftige Temperament havde han hurtigt gjort sig til Uvenner med Kordrengene, der for øvrigt ogsaa var en saa udisciplineret Bande, at de ikke var lette at komme til Rette med. Korøvelserne var derfor lidt efter lidt gaaet helt i Staa. Klager over dette og andet bevirkede, at Bach fra nu af fik Lede ved sin Gerning og længtes bort til en ny Virkeplads; i Arnstadt trivedes han ikke mere. Den ny Stilling lod heller ikke vente paa sig længe. Organisten i *Mühlhausen*, Georg Ahle, døde i Aaret 1707, og Bach udnævntes til hans Efterfølger.

Med de lyseste Forhaabninger tiltraadte Bach sin ny Stilling. Han havde netop kort iforvejen haft Bryllup med sin Kusine, Maria Barbara, og havde derfor i forhøjet Grad Følelsen af nu at skulle begynde Livet forfra.

Mühlhausen havde især paa Kirkemusikkens Omraade haft en smuk Fortid. Den havde som bekendt været Fødestedet for den store tyske Salmesanger *Johannes Eccard* og havde siden været Opholdssted for flere fremragende Kirkekomponister[1]). Bach haabede altsaa her for Alvor at skulle kunne oparbejde det Felt, som nu begyndte at optage hans hele Interesse. Med Ungdommens Begejstring og Energi foretog han sig i Mühlhausen at ville reformere Kirkemusikken fra Ende til anden. Han begyndte med at udkaste Planen til en gennemgribende Reparation af Orgelet, skred saa til at udvide baade Sangerkoret og Instrumentistkorpset og anskaffede endelig ogsaa paa egen Regning en Mængde fortrinlig Kirkemusik. Men han skulde altfor snart støde paa Hindringer. Hans nærmeste foresatte, Præsten *Frohne*, var ivrig Tilhænger af Pietismen og havde som saadan meget, ja alt at indvende imod Bach's Reformer. Mens Bach vilde gøre Musikken til en Hovedsag ved Gudstjenesten, vilde Frohne i det højeste give sit Minde til Benyttelsen af den lille gejstlige Arie. Det blev paa denne Maade umuligt for Bach at gennem-

[1]) Joh. Rud. Ahle, Johann Georg Ahle m. fl.

føre sine Planer, og Følgen var naturligvis, at han efter et Aars Forløb igen søgte derfra.

Det traf sig saa heldigt, at Hoforganistembedet i *Weimar* just blev ledigt. Bach havde kort iforvejen besøgt det weimarske Hof som Orgelvirtuos og havde ved den Lejlighed gjort Indtryk paa Hertugen; hans Udnævnelse lod derfor ikke vente paa sig.

For Mühlhauserne var Bach's Forflyttelse en stor Skuffelse. Hans overordentlige Begavelse havde især blandt Raadets Medlemmer vundet ham Venner, som i høj Grad beklagede hans Bortrejse og vistnok gjorde alt for at holde ham fast. Men Bach kunde ikke blive; hans Kunst var ham en Livsbetingelse; for at hævde den, maatte han sætte alle andre Hensyn til Side.

I Sommeren 1708 flyttede Bach altsaa med sin Hustru til Weimar, en By, der for Tiden var som skabt til at være Opholdsstedet for en Musiker af hans Natur.

Den residerende Hertug *Wilhelm Ernst* var en afgjort Fjende af den Luksus og Overfladiskhed, som i denne Periode ellers gik i Svang ved næsten alle tyske Fyrstehoffer. Tunge Livserfaringer havde gjort ham til en Alvorsmand, hvis Tanker paa den ene Side optoges af Kirken og Religionen, paa den anden af at gøre godt imod det lille Folk, han var sat til at regere over. Hans Valgsprog var „Alt med Gud“, og efter det rettede han sit Liv. Den pietistiske Bevægelse interesserede ham, men af Overbevisning var han ortodoks. Allermindst kunde han gaa ind paa Pietisternes Anskuelser i Retning af Kirkemusikken. Musikken var i hans Øjne en vigtig Faktor ved den religiøse Vækkelse, at sige, naar den var kirkelig; den operamæssige Kirkemusik hyldede han ikke. Hertugens Anskuelser deltes af hans Omgivelser; Bach kom altsaa i Weimar endelig ind i en Kreds, som var egnet til at forstaa ham og tage imod hans Ideer. „Den Glæde, hvormed hans Herskab hørte paa hans Spil, ansporede ham til at forsøge alt muligt i Orgelkunsten“, skriver Mitzler i sin Bach-Nekrolog.

Bach's niaarige Ophold i Weimar betyder derfor ogsaa Glanspunktet i hans Organistkarriere. Størsteparten af hans Orgelværker skrive sig fra denne Periode, da hans Geni pludselig aabenbarer sig i sin hele Vælde, saaledes at fra nu af ingen Orgelspiller eller Orgelkomponist mere kan maale sig med ham. Gentagne Kunstrejser gør ham hurtigt til en berømt Person, hvis Navn er kendt vidt omkring.

En Rejse til Halle i Aaret 1713 havde nær fristet ham til Troskabsbrud over for sin Herre. Man var nemlig i Halle i Begreb med at bygge et nyt Orgel, som svarede langt bedre til Bach's Fordringer end det forholdsvis ufuldkomne Instrument, der stod til hans Raadighed i Weimar. Bach's Navn og hans anerkendende Udtalelser om det pragtfulde Instrument, gjorde det næsten til en Selvfølge, at man bød ham den for Tiden ubesatte Organistplads, og det var paa et hængende Haar, at han havde taget imod Tilbudet. Han havde for en Forms Skyld allerede underkastet sig den forlangte, af Loven paabudte Prøve som Orgelspiller og som Komponist, da han nødtes til atter at trække sig tilbage som Følge af det aldeles upassende lille Honorar, man bød ham. Som Tak udnævnte Hertugen ham til sin Koncertmester og Hofkomponist og forhøjede samtidig ogsaa hans Gage.

Ogsaa i Kassel, Leipzig og Meiningen havde man i denne Periode Glæden af den store Orgelmesters Besøg; den af alle Rejser, som indbragte Bach størst Hæder, var dog hans Kunstrejse til *Dresden* i Aaret 1717.

Sachsens Hovedstad havde som bekendt allerede i Heinrich Schütz's Dage haft Ry for at være en af Evropas virksomste og mest ansete Musikstæder. Som de fleste af denne Tids Fyrsteresidenser hyldede Dresden dog især Udlændingenes Kunst. Den indenlandske Tonekunst stod ved Hoffet saa lavt i Kurs, at næsten alle fremragende Poster i det kongelige Musikkapel var besatte med Udlændinge, ɔ: Italienere, i Øjeblikket ogsaa med Franskmænd.

En Udlænding, den franske Orgel- og Klavérspiller Louis Marchand[1]), var netop for Tiden den Stjerne, hvorom hele Hoffets Interesse drejede sig. Hans elegante Spil og store tekniske Dygtighed gjorde Indtryk paa alle og ikke mindst paa Kurfyrst Frederik August den første, der endogsaa for Alvor tænkte paa til Stadighed at knytte den fremmede Kunstner, der ellers som Menneske ikke havde noget godt Ord paa sig, til Dresden.

Man kan af de forskellige Bach-Biografers Beretninger ikke blive klar paa, om det var Marchand's Tilstedeværelse i Dresden, der gav Bach Anledning til at rejse dertil, eller om de to Kunstneres Møde i Sachsens Hovedstad skyldtes en Tilfældighed. Saa meget ved man dog, at Bach, efter at han i Dresden i et Selskab havde hørt Marchand spille, af sine Venner blandt Musikerne, der fuldt vel

[1]) Se ovf. 16de Kapitel.

vidste Besked om, hvor højt han som Improvisator og Komponist ragede op over Marchand, lod sig overtale til skriftlig at opfordre Franskmanden til en Væddestrid; de skulde ved denne gensidig stille hinanden Opgaver, der da af begge skulde løses paa Stedet. Marchand tog imod Opfordringen, og en af Ministrene tilbød derefter at samle et elegant Publikum og give Lokale til Væddekampen. Paa den paagældende Aften samledes hele Byens fornemme Verden i Ministerens Sale; ogsaa Kurfyrsten var til Stede. Bach var der



Fig. 115. Louis Marchand.

paa det fastslaaede Klokkeslet, men Marchand udeblev. Da man i nogen Tid forgæves havde ventet paa ham, blev der sendt Bud til Franskmandens Bolig, men man fik dér den Besked, at han allerede samme Dags Morgen havde forladt Byen med Ekstrapost. „Bach, som nu blev ene tilbage paa Kamppladsen, havde altsaa nu Lejlighed til at vise, i hvor meget han overgik sin Modstander. Han gjorde det ogsaa, beundret af alle de tilstedeværende“ [1]). Om Marchand, hvis store Navn vel næppe har været helt ufortjent, virkelig har befrygtet et Nederlag, eller om hans pludselige Forsvinden

[1]) Mitzler: Bach-Nekrolog.

skyldtes Bevidstheden om, at der i det paagældende Selskab fandtes Folk med Indflydelse, som var hans Fjender af Princip, er ikke godt at vide. Det nationale Parti tog sig i alt Fald, som rimeligt er, Sagen til Indtægt og erklærede Marchands Undvigelse for en Sejer, den tyske Kunst havde vundet over den udenlandske. Bach gjaldt fra nu af overalt for at være den største Orgelspiller i Verden.

Fra Dresden maatte Bach haste hjem til Weimar, hvor Forberedelserne til den forestaaende Tohundredeaarsfest for Reformationens Stiftelse, lagde stærk Beslag paa ham baade som Dirigent og som Komponist. Det var sandsynligvis ved denne Fest, at Fyrst Leopold af Anhalt-Cöthen, der var besvogret med Hertugen, engagerede Bach til sin Kapelmester. At Bach tog imod dette Engagement havde sandsynligvis sin Aarsag i, at Hertugen nylig paa en krænkende Maade havde forbigaaet ham ved Valget af en ny Kapelmester.

Det var i Aaret 1717, at Bach flyttede til *Cöthen*. I Weimar havde han været Kapelmester af Gavn, men ikke af Navn[1]); i Cöthen blev Forholdet omvendt. Han havde her Titel af Kapelmester, men havde, saavidt man da kan skønne, ikke noget Kapel af Betydning at regere over. Det blev Hjemmets Musik, d. e. *Kammermusikken*, som dér kom til at sysselsætte ham mest. Han havde i Cöthen kun at sørge for den Musik, der omgav Fyrsten og som under dennes personlige Medvirken kom til Opførelse i hans private Musikværelse. For Bach's Kirkemusik var der i Cöthen ikke Anvendelse, da Fyrsten og hans Omgivelser bekendte sig til den reformerte Tro og principielt var imod enhver rigere Musikudfoldelse i Kirken.

Fyrst Leopold af Anhalt-Cöthen var kun 23 Aar gammel, men han havde rejst meget, var alsidig dannet og ualmindelig musikalsk, saa musikalsk, at selv Bach regnede ham for at være mere end Dilettant. Han spillede baade Violin, Gamba og Klavér og var en dygtig Bassanger. Den 32aarige modne Kunstner og den for Musikken begejstrede intelligente unge Fyrste lærte hurtigt at skatte hinanden. De mange nydelsesfulde Timer, de tilbragte i hinandens Selskab, ophævede snart den Rangsforskel, der socialt eksisterede mellem den i tarvelige Forhold opvoksede Musiker og Musikersøn og den forvænte, fornemme Adelsmand. Fyrst Leopold og Bach

[1]) Bach maatte i Weimar som Koncertmester under den gamle Kapelmester *Drese*, i Virkeligheden fuldkommen varetage en Kapelmesters Pligter.

blev Venner. Ikke engang paa sine Rejser kunde den unge Fyrste undvære at have sin Kapelmester om sig, og da Bach i Aaret 1720 fik sit syvende Barn med Maria Barbara, udbad Fyrsten og hans to Søskende sig Æren af at være Barnets Faddere.

Den Tilfredshed og Lykke, Bach fandt i den lille Verden, der omgav ham i Cöthen, hindrede ham ikke i nu og da at søge Forbindelse med Yderverdenen. Den Række af Kunstrejser, han havde paabegyndt i Weimar, fortsatte han i Cöthen. 1718 vendte han sig i Efteraaret til Halle, som det synes hovedsagelig med det Formaal at opsøge Händel, hvis Værker han beundrede og for en stor Del ejede i Afskrift. Han havde hørt, at Händel var kommet til Halle for at se til sin Moder og skyndte sig derfor at opsøge ham. Men Rejsen blev forfejlet; Händel havde netop forladt Halle samme Dag, som Bach naaede dertil. Ti Aar senere gentog han Forsøget, men var ikke heldigere. Da Sygdom den Gang hindrede ham i selv at foretage Rejsen til Halle, hvor Händel igen opholdt sig paa Hjemrejse fra Italien, sendte han en af sine Sønner, gennem hvem han indtrængende indbød sin Kollega til Leipzig; men han fik et høfligt Afslag. Händel's Tid var knap, hans Virksomhed i London forbød ham at trække sin Rejse længere ud. Saaledes kom det, at det 18de Aarhundredes to største Musikheroer, de to Mænd, hvis Navne altid nævnes sammen, aldrig fik hinanden at se eller traadte i personligt Forhold til hinanden. Havde en af Parterne noget at bebrejde sig i denne Sag, synes det at have været Händel. Bach gjorde i alt Fald alt, hvad han formaaede, for at bringe et Møde i Stand.

I Aaret 1720 var Bach igen paa Rejser, denne Gang i Følge med Fyrst Leopold, der brugte Kur i Karlsbad. Da han kom tilbage, glad ved Udsigten til at gense Hustru og Børn, blev han modtaget med et Sorgens Budskab. Hans Hustru, hans Børns stille, elskelige Moder, Maria Barbara, var under hans Fraværelse pludselig død. Ved Bortrejsen den 27nde Maj havde hun sund og rask sagt ham Farvel, ved Hjemkomsten i Juli forefandt han kun hendes Grav. Hvorledes det kunde gaa til, at Maria Barbara baade kunde dø og blive begravet, før hendes Mand fik Meddelelse om Sagen, er vanskeligt at forstaa. Forklaringen maa vel nærmest søges i Datidens vanskelige Kommunikationsforhold. At Bach tog sig sin Hustrus Død til Hjerte, maa man antage for givet; hans Karakter og hans Forkærlighed for de i dette Ægteskab fødte Børn taler for

denne Formodning[1]). At han allerede halvandet Aar efter giftede sig igen, kan hos Bach ikke opfattes som Ligegyldighed over for den afdøde. Tanken paa hans smaa Børn og hans fra Slægten Bach nedarvede Livsopfattelse, gjorde det meget naturligt, at han ikke lod hengaa for lang Tid, før han igen saa sig om efter en Hustru.

I Tiden mellem hans første Hustrus Død og hans Bryllup med Anna Magdalena Wülkens, den musikalske Datter af en weissenfelsisk Hof-Trompeter, Johann Caspar Wülkens, foretog Bach en Kunstrejse til *Hamborg*. Her levede og virkede endnu Johann Adam Reinken, hvis Orgelspil for sytten Aar siden saa mangen en Gang havde frydet Bach's Sjæl, naar han fra Lüneburg var søgt op til den for sin Musik saa berømte Elbstad. Den gamle Orgelmester var nu næsten hundrede Aar gammel, men han varetog ikke desto mindre endnu sit Organistembede i Katharinekirken med en Dygtighed og Aandsfriskhed, som forbavsede alle. Havde Bach i sine unge Dage som Tilhører beskedent i en Krog lyttet til den store Orgelmesters Spil, tog han denne Gang, som berømt Mand, selv Plads paa Orgelbænken i Reinken's Kirke. En udsøgt Kreds af Musikere, deriblandt ogsaa Reinken, havde givet Møde og hørte med stor Interesse paa Bach, om hvis Kunst man allerede andet Steds fra havde hørt begejstrede Udtalelser. Det, der betog Tilhørerne mest, var hans geniale Improvisation over Koralen: „An Wasserflüssen Babylons". Den gamle Reinken var især dybt bevæget; han havde i sin Tid selv grundet sit Verdensry med en Improvisation over denne Melodi og ydede efter Koncerten Bach den højeste Anerkendelse, der kunde gives ham: „Jeg havde troet," sagde han til Bach, „at denne Kunst (Improvisationskunsten) var uddød, men jeg ser nu, at den endnu lever hos Dem."

Den Forstaaelse, Bach fandt i Hamborg, gav ham Lyst til at søge en Organistplads, som netop blev ledig ved Jakobikirken. At Kantatedigteren Neumeister (se ovf. 17de Kapitel) just var Præst ved samme Kirke, bidrog rimeligvis nok sit til, at han netop ønskede sig denne Stilling; kort sagt, han søgte Pladsen — men fik Afslag; en yngre, ganske ubetydelig Musiker betalte Kirkeraadet 4000 Mark i rede Penge for at faa Embedet, og han fik det.

[1]) Disse Børn var: en Datter, *Katharina Dorothea*, de to senere vidt berømte Sønner, *Wilhelm Friedemann* (f. i Weimar 1710) og *Carl Philip Emanuel* (f. i Weimar 1714), og en Søn til, *Johann Gottfried Bernhard*. Maria Barbara's tre øvrige Børn døde som smaa.

At Bach søgte denne Stilling viser, at han fra sin beskedne Virkekreds i Cöthen efter nogle Aars Forløb igen længtes ud paa de bredere Baner. Det var gaaet op for ham, at han, naar alt kom til alt, ikke havde faaet sine fremragende Evner for helt og alene at ofre sig for en enkelt fyrstelig Dilettant.

Hvordan det gik til, at Bach, der en Gang havde tænkt paa at ville blive i Cöthen til evige Tider, nu var kommen paa disse Tanker, ved man af hans egen Fortælling. I et Brev til en Ven omtaler han Fyrst Leopold's Giftermaal og hans unge Gemalindes Antipati mod Musikken, der foreløbig har kølnet hendes Mands Musikiver.

Der var under disse Omstændigheder intet, der mere behøvede at holde Bach fast i Cöthen. Det var for saa vidt en Lykke, at Kantorpladsen ved *Thomasskolen* i Leipzig Aaret efter blev ledig ved Kuhnau's Død. Man opbød først alt for at faa fat i *Telemann*, og henvendte sig, efter at have modtaget hans Afslag, til Kapelmester *Graupner* i Darmstadt. Da ogsaa han sagde sig fra, valgte man Bach, som imidlertid havde indstillet sig til Embedet, sammen med flere andre.

Trods de omtalte Omstændigheder, foretog Bach ikke dette Skridt uden Tøven. Fra Kuhnau, hvem han personlig kendte, vidste han, at han som Kantor ved Thomasskolen ikke vilde faa en ubetinget behagelig Stilling. Ogsaa forekom det ham, den berømte Mand, besynderligt, fra at have været Kapelmester at gaa ned til at blive Kantor. Men Hensynet til hans to ældste Sønner, der begge havde Lyst og Anlæg for at studere, og Bevidstheden om, at der i Leipzig vilde aabne sig en langt videre Mark for hans kunstneriske Stræben end der i Øjeblikket kunde bydes ham noget andet Sted i Verden, forjog hans Betænkeligheder. Han følte, at han i de ny Omgivelser maatte kunne naa vidt og sætte sit Maal højt, thi Leipzig var i de Tider et Centrum for den protestantiske Kirkemusik. I ingen By blev den kirkelige Musik plejet i den Udstrækning og i saa mangfoldige Former som der. Bach havde altsaa i sin ny Stilling Haab om endelig at kunne tilendebringe den Reform af Kirkemusikken, der allerede havde foresvævet ham i hans unge Dage og til hvilken han i Weimar alt havde lagt Grunden med en Række uvurderlige Kirkekompositioner.

Den 31te Maj 1723 blev Bach højtideligt indsat i sit ny Embede. Han fik med sin Familie anvist Bolig i Thomasskolen selv og blev

nu boende der lige til sin Død. De syv og tyve Leveaar, som endnu vare ham forundte og i hvilke hans største og bedste Frembringelser blev til, henlevede Bach i Leipzig, hvor Minderne endnu taler højt om ham og giver den ærværdige By en egen Interesse for alle Venner af den store Mesters Kunst [1]).

Thomasskolen i Leipzig var en ældgammel Institution. Spitta daterer den fra det 13de Aarhundrede, da den bestod som Stiftskole for en Augustinerorden. Efter Reformationens Indførelse blev den

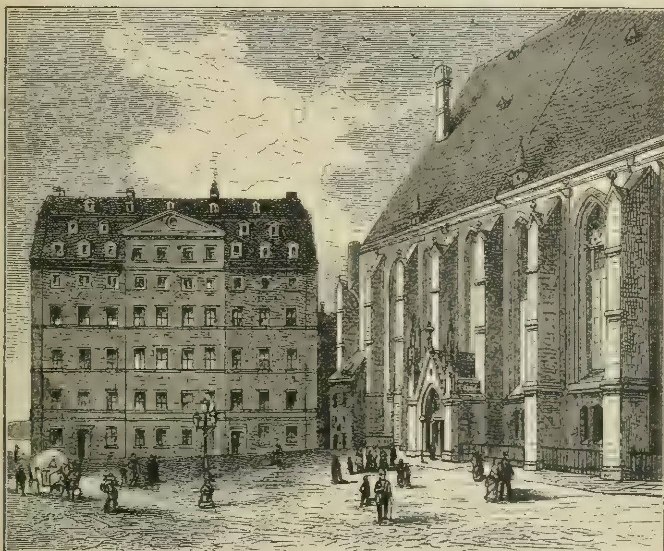


Fig. 116. Thomasskolen i Leipzig

sammen med Thomasklosteret erhvervet af Byen Leipzig, som omdannede den til en protestantisk Undervisningsanstalt, men dog bibeholdt det fra de katolske Tider ved Klosteret bestaaende *Alumnat*, i hvilket der blev underholdt et større Antal Drenge, som imod at faa Ophold, Kost og Undervisning maatte udføre Musikken i Byens Hovedkirker. Disse „Alumner“ maatte Kantoren undervise baade i Sang, i Instrumentalspil og i Latin [2]) og tillige paalaa det ham at

[1]) Til disse Minder hører som bekendt først og fremmest *Thomasskolen* selv; dernæst ogsaa den hver Lørdag af Thomanerne afholdte *Middagskoncert* (Motette) *i Nikolajkirken.*

[2]) For dette Fag blev Bach i senere Aar fritaget.

lede Musikken i Thomas- og Nikolajkirken; i de øvrige Kirker kunde han lade sig erstatte af en Korpræfekt. Egentlig skulde Kantoren ogsaa dirigere Musikken i Universitetskirken, men en foretagsom Organist, *Gottlieb Görner*, havde i den Periode, da Kantorpladsen stod ledig efter Kuhnau's Død og før Bach's Ansættelse, tilvendt sig denne Bestilling; da Universitetsmyndighederne protegerede ham, lykkedes det ikke Bach igen at trænge ham ud. Kun paa enkelte Festdage blev denne Kirke overladt Bach. Naar man erfarer, at Bach foruden Kirkemusikken ogsaa dirigerede forskellige „Collegia musica", med hvilke han i et Kaffehus opførte ugentlige Koncerter, viser hans Virksomhed som Dirigent sig allerede at være meget betydelig. Men der fordredes mere af Thomaskantoren end dette.

Den omfangsrige Brug, man i Leipzigs Kirker gjorde af Musikken, gjorde mest af alt Fordring paa hans Bistand som Komponist.

For til Fulde at kunne fatte, hvad der i denne Tid i Leipzig forstodes ved Musikken i Kirken, maa man kende lidt til Gudstjenestens Ordning dér ved Bach's Tid. Hver Søndag afholdtes i Dagens Løb fire Gudstjenester. Kl. 5½ om Morgenen fandt den saakaldte *„Mette"* Sted i Nikolajkirken. Kl. 7 fulgte i begge Hovedkirkerne, d. e. Thomas- og Nikolajkirken, *Formiddagsgudstjenesten*, som gerne varede til Kl. 11 og Kl. 11¾ efterfulgtes af *Middagsgudstjenesten*. Kl. 1¼ begyndte endelig *Vespergudstjenesten*. Baade den og Formiddagsgudstjenesten havde halvt om halvt Karakter af en Kirkekoncert.

Formiddagsgudstjenesten blev indledet med *et Orgelpræludium*; saa fulgte *en Motette*, hvis Tekst stod i Samklang med Søndagsevangeliet og i Regelen blev afsunget paa Latin. Efter Motetten sang man *en Introitus* og *et Kyrie*. Præsten bad Fadervor fra Alteret, en Diakon sang et *Gloria in excelsis* og Menigheden istemte derefter Salmen „Alene Gud i Himmerig". Naar Salmen var sunget, intonerede Præsten paa Latin „Herren være med Eder", Koret svarede ligeledes paa Latin „og med Din Aand" og Kollekten blev oplæst i Messetone. Efter at ogsaa Epistelen var afsunget, blev *Litaniet* sunget af fire Drenge (Altarister) og Thomaner-Koret. Menigheden sang atter en Salme, Evangeliet blev læst og Troesbekendelsen fremsagt. Saa kom *et Præludium*, som indledte Hovedmusikken: *en Kantate*, der passede til Søndagsevangeliet og altsaa var forskellig hver Søndag. Efter Kantaten sang Menigheden „Vi tro, vi alle tro paa Gud" og saa kom først Prædikenen, der varede en Time og igen efterfulgtes af en Menighedssang „O Jesus Krist Dig til os vend". Den sidste Halvdel af Gudstjenesten udfyldtes af Altergangen, som undertiden igen blev indledet med en Kantate, eller, hvis den første Kantate bestod af to Dele, af dennes anden Del.

At stille en ny Motette og en à to ny Kantater paa Benene hver Søndag var en Opgave, som ikke kunde løses af enhver, men Thomasskolens Kantorer plejede heller ikke at være Musikere af den alleralmindeligste Slags. Bach havde i *Sethus Calvisius, Johann*

Hermann Schein, J. Schelle, J. Michael, J. Kuhnau m. fl. Forgængere, som kunde tage det op med de bedste af deres Fag. Det var kun

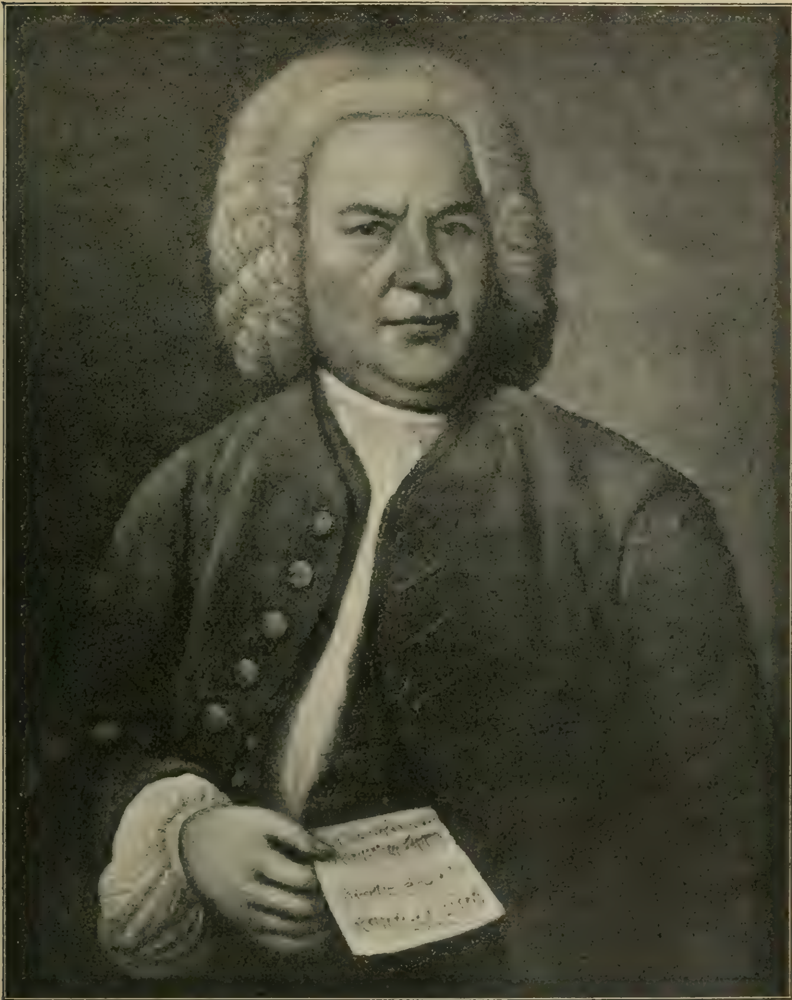


Fig. 117. J. S. Bach, malet af Hausmann 1735 eller 1747. Originalen i Thomasskolen i Leipzig.

overfladisk set, at Bach gik et Skridt nedad ved at ombytte sin Kapelmesterplads mod en Kantorplads som denne.

Som Dirigent og Komponist blev Bach ogsaa vel fornøjet med sin Stilling. Det, som faldt ham besværligt, var Undervisningstimerne

paa Skolen, der for anden Gang i hans Liv satte ham over for en Flok Drenge, hvis Opførsel lod meget tilbage at ønske. Hvad han i sine unge Dage havde oplevet i Arnstadt, gentog sig derfor i Leipzig. Klager over Kantorens Forsømmelighed som Lærer og egenmægtige Optræden over for Drengene indløb til Byraadet, der uden i mindste Maade at betænke, hvor eminent en Kraft det i andre Retninger besad i Bach[1]), gav ham en Tilrettevisning og samtidig ogsaa uden videre afkortede hans Gage. Dybt krænket svarede Bach med en berettiget Klage over de Kræfter, Skolen leverede ham til Kirkemusikkens Opførelse. Man havde nemlig i den senere Tid i Alumnatet hyppigt optaget Drenge, der ligefrem var ubrugelige som Sangere, og endnu slettere bevendt var det med Instrumentisterne. Paa denne Klage modtog Bach aldrig noget Svar, og han var efter syv Aars Strid med sine Overordnede saa ked og led af at slaas med Forholdene, at han for Alvor tænkte paa at tage sin Afsked, men da skete der til alt Held en Begivenhed, som atter bragte ham til at se Livet lysere. Skolen skiftede Rektor. Den gamle Ernesti, der for en Del havde været Skyld i Skolens slappe Disciplin, døde og fik en Stedfortræder, som ved sin Energi og store Dygtighed hurtigt bragte det hele i en bedre Gænge. Johann Matthias Gesner var Bach's Ven og fik hurtigt bilagt Striden mellem ham og Byraadet. De fire Aar, i hvilke han forestod Skolen, var ubetinget de lykkeligste, Bach oplevede i Leipzig. Han følte sig i denne Periode fuldkommen tilfreds med sin Virksomhed. Men da Gesner i Aaret 1734 tog imod et Professorat i Göttingen, var Freden igen forbi. Gesner's Eftermand, A. Ernesti og Bach passede ikke sammen. Ernesti var en Hader af al Musik og ansaa den boglige Lærdom for Skolens vigtigste Maal. Bach fordrede derimod, at Musikken skulde gaa forud for Studierne.

Valget af en ny Korpræfekt gav Anledning til det første alvorlige Sammenstød mellem Rektor og Kantor. Kantoren plejede altid selv at vælge sin Hjælper blandt de flinkeste Drenge i Skolens øverste Klasse. Rektoren havde ikke andet med den Sag at gøre, end *pro forma* at underskrive Kantorens Valg og dermed give sit Minde til Udnævnelsen. Men da Bach denne Gang havde opstillet en Kandidat, kasserede Ernesti ham og gav i Steden for Embedet til en Elev, der efter Bach's Mening manglede den tilbørlige Dygtighed.

[1]) Derom vidnede ved denne Tid allerede vokale Storværker som f. Eks. Johannes- og Matthæuspassionen.

Da den af Rektoren valgte Præfekt mødte ved en Prøve, viste Bach ham derfor vredt Døren. Dermed var Krigen erklæret. Sagen kom ganske vist efter aarelang Strid siden igen i Orden, men Fjendskabet mellem Ernesti og Bach stod fast. Bach fattede efterhaanden Nag til alle de Elever, der ofrede mere Tid paa Studierne end paa Musikken; forefandt derimod Ernesti en Elev beskæftiget med at øve sig paa et eller andet Instrument, spurgte han spydigt vedkommende, „om ogsaa han vilde være Spillemand". Den Omstændighed, at de fleste af Skolens Lærere stode paa Rektorens Side, forbitrede fra nu af aldeles Bach hans Virksomhed som Thomaskantor. Hans Stilling ved Skolen blev fra nu af med hvert Aar mere isoleret.

Trods al Modgang lod Bach sig dog ikke mere rokke fra den Plet, hvor han, naar alt kom til alt, dog trivedes bedst. Alt eftersom i Leipzig det ene store Værk efter det andet voksede frem under hans Haand, lærte han at bære Livets Tilskikkelser med større Sindsro. De daglige Bryderier, hans Embede førte med sig, svandt efterhaanden ind til et Intet i Sammenligning med den Glæde og Lykke, han fandt i sin Kunst.

Maatte Bach paa Thomasskolen kæmpe en haard Strid for at faa sin Vilje ført igennem, blev han uden for Skolen af sin Kunsts Venner agtet for den Person, han var. Han blev det musikalske Leipzigs Stolthed. Enhver bekendt Musiker, der kom gennem Byen, opsøgte ham, og Elever strømmede til ham i Massevis baade fra nær og fjern. At der blandt dem ogsaa fandtes forskellige af hans Slægtninge fra Thüringen viser, at Familien Bach endnu vedblivende holdt sammen. Interessant er det at se Bach holde fast ved det gamle tyske Musikantprincip, ifølge hvilket „Mesteren" havde sine „Lærlinge" boende hos sig i Huset. Særlig for de tilrejsende Elever stod Bach's Hus altid aabent. Naar man betænker, at Familien selv allerede talte mange Medlemmer, kan man forstaa, at Anna Magdalena som Madmoder har haft noget at tage Vare paa. Hun og hendes Mand var som et Par Forældre for denne Kreds af unge Mennesker, der, forenede om en og samme Interesse, paa deres Side holdt sammen som en stor Flok Søskende.

Sin første Elev havde Bach allerede haft i Mühlhausen. Denne var Johann Martin Schubart, der fulgte Bach til Weimar og 1717 blev sin Lærers Efterfølger dér.

I Weimar blev Antallet af Bach's Elever allerede større. Han underviste dér bl. a.:

1) Johann Caspar Vogler, hvem han selv ansaa for sin dygtigste Orgelelev og som med Tiden blev Schubart's Efterfølger i Weimar.

2) Johann Tobias Krebs hvis Søn, *Johann Ludwig Krebs*, siden i Leipzig blev Bach's Yndlingselev og ligeledes blev en fortrinlig Orgelspiller; mange satte ham i Rang umiddelbart efter Bach selv.

I Weimar overtog Bach som Elev ogsaa en Søn af sin ældre Broder og fordums Plejefader Johann Christoph; han hed

3) Bernhard Bach og blev siden sin Faders Efterfølger i Ohrdruff.

I Leipzig voksede Elevernes Antal saaledes. at kun de dygtigste her kunne navngives. Til disse høre, næst hans Hustru og egne Børn:

1) Samuel Anton Bach, en Descendent fra Jakob Bach (se Side 477), senere Hoforganist i Meiningen.

2) Heinrich Nikolaus Gerber. senere Hoforganist i Sondershausen og Fader til den bekendte Musikleksograf *Ernst Ludwig Gerber*.

3) Den store Orgelspiller Johann Schneider.

4) Johann Friedrich Agricola, en Slægtning af Händel, senere Graun's Efterfølger som Kapelmester i Berlin.

5) Johann Friedrich Doles. Bach's Efterfølger som Thomaskantor.

6) Gottfried August Homilius. siden Kantor ved Kreutzschule i Dresden og Kirkemusikdirektør samme Steds. Han blev en af de betydeligste Kirkekomponister i det 18de Aarhundredes anden Halvdel.

7) Den berømte Kompositionslærer Johann Philip Kirnberger.

De anførte bevise tilstrækkeligt. at det ikke er Overdrivelse, naar man har betegnet Bach som den af de tyske Stormestre. der har uddannet det største Antal af fremragende Musikere.

Bach's anstrengende Virksomhed i Leipzig nødvendiggjorde nu og da en Ferie, og disse Ferier anvendtes gerne til Rejser. Bach var da i sit Element; Rejselivet var hans Lyst og Glæde. Den Interesse, hvormed han alle sine Dage studerede andre Komponisters Arbejder, stemmer ganske med denne hans Lyst til at lære andre Forhold at kende og til at iagttage sine Kollegaer i deres Virkekreds.

Et af de Steder, han ofte besøgte, var *Dresden*. Episoden med Marchand havde som bekendt dér skaffet ham et stort Navn og mange Venner. I Aaret 1733 opnaaede hans ældste Søn, Wilhelm Friedemann, Organistpladsen ved Sofiekirken, hvad der naturligvis gav Anledning til, at Bach fra nu af endnu hyppigere end før vendte sine Fjed til Sachsens Hovedstad. Det vidner om Bach's alsidige musikalske Smag, at han i Dresden ikke engang gik den dér stærkt blomstrende italienske Opera forbi, men sjeldent kom til Byen uden at aflægge den et Besøg. Hasse og Faustina, hvis Debut i Dresden Bach bivaanede i Aaret 1731, var hans store Beundrere og skal flere Gange have opsøgt ham i Leipzig.

Man ved, at Bach fra Leipzig ogsaa har besøgt baade Hamborg og Thüringen; ligeledes kan man med nogenlunde Bestemthed antage, at han forskellige Gange har været i Cöthen og Weissenfels. Fra begge Steder havde han nemlig snart efter sin Ankomst til Leipzig modtaget Hæderstitelen af Kapelmester „von Haus aus", hvilket medførte, at han af og til maatte vise sig selv for den paagældende Fyrste eller sende ham en Komposition.

Efterhaanden som Bach ældedes, blev hans Rejser sjeldnere. I hans sidste Leveaar ved man kun at fortælle om en større Rejse. Hans næstældste Søn, Carl Philip Emanuel, var i Aaret 1740 bleven Kapelmusikus og Akkompagnatør hos Frederik den Store. Kongen udtalte til ham flere Gange Ønsket om at lære hans berømte Fader at kende, men Bach følte sig uoplagt til at rejse saa langt. Først da Frederik den Store stod paa at ville gøre hans Bekendtskab, bestemte Bach sig 1747 til at tage af Sted, og han tog da Wilhelm Friedemann med som sin Ledsager. Forkel fortæller i sin Bachbiografi de nærmere Enkeltheder ved dette Besøg, umiddelbart som han har hørt dem berette af Sønnerne Wilhelm Friedemann og Carl Philip Emanuel. Han fortæller, at Kongen, der hver Aften musicerede med sine Kapelmusikere, en Aften netop havde givet Tegn til at begynde, da en Officer bragte ham Rapportjournalen over de fremmede, som i Dagens Løb vare indtrufne i Potsdam. Med Fløjten i Haanden gennemsaa Kongen Listen og sagde saa med en vis Uro til sine Musikere: „Mine Herrer, gamle Bach er her". Fløjten blev straks lagt til Side og Bach, der var taget ind hos sin Søn, blev øjeblikkelig beordret op paa Slottet. Man gav ham ikke engang Tid til at klæde sig om. Under mange Undskyldninger for sin upassende Paaklædning blev Bach forestillet for Majestæten, der

straks førte ham omkring i sine Sale og viste ham sin sjeldne Samling af Silbermann'ske Flygler. Kapelmusikerne gik med fra Værelse til Værelse, og Bach maatte alle Vegne prøve Instrumenterne og fantasere. Da han i nogen Tid havde prøvet og fantaseret, udbad han sig et Fugatema af Kongen, for straks paa staaende Fod at udføre det. Kongen beundrede den lærde Maade, hvorpaa hans Tema blev gennemført, og udtalte Ønsket om ogsaa at høre en Fuga med seks obligate Stemmer. Denne Gang valgte Bach selv Temaet og gennemførte det paa en lige saa mesterlig Maade, som han havde gennemført det forrige. Næste Dag maatte Bach ogsaa prøve Potsdams Orgler. Da han kom hjem, udarbejdede han det Tema, Kongen havde givet ham, tre- og seksstemmigt, og lod det tilligemed nogle andre kanoniske Musikstykker stikke i Kobber. Under Titelen „Musikalisches Opfer" blev Værket derpaa tilegnet Kongen og sendt til Potsdam.

Dette var Bach's sidste Udflugt fra Leipzig. I sine allersidste Leveaar holdt han sig i Ro i Hjemmet. Hans Øjne, som altid havde været svage, blev nu snart saa daarlige, at de hindrede ham i at arbejde. Han underkastede sig en Operation, men denne mislykkedes baade en og to Gange, hvorefter han blev totalt blind. Samtidig tog ogsaa hans øvrige Helbred af. Den 18de Juli 1750 kunde han en Morgen pludselig se og taale Lyset, men faa Timer efter ramtes han af et Slag, der var ledsaget af stærk Feber. Han døde den 28nde Juli ved Aftenstid og blev paa tredie Dagen derefter begravet paa Johanniskirkegaarden i Leipzig.

Anna Magdalena Bach overlevede sin Mand i ti Aar, men havde i disse ondt ved at slaa sig igennem. Hun levede kun af den offentlige Velgørenhed og døde i Februar 1760 som „Almissekvinde". Af en og tyve Børn, som Bach i Tidernes Løb havde haft med Maria Barbara og Anna Magdalena, levede ved hans Død kun endnu syv, nemlig to Sønner og en Datter af første og to Sønner og to Døtre af andet Ægteskab. Sønnerne ville siden faa en særlig Omtale i anden Del. Af Døtrene døde den sidste, Regina Susanna, først 1809.

Ovenstaaende gav et Omrids af Bach's Livshistorie; det staar nu tilbage at forfølge hans Kunsts Historie.

Om Bach's Ungdomsværker er der allerede sagt, hvad der her kan siges. De rette sig for Størstedelen endnu efter de forhaanden-

værende Forbilleder og savne derfor som oftest den Oprindelighedens Interesse, der karakterisere de senere Arbejder. Fra Lüneburg til Arnstadt og fra Arnstadt til Mühlhausen følger man med Interesse det unge Genis Vækst. I Weimar er Udviklingen omsider tilendebragt, og Bach's egentlige store Mestertid begynder. Denne deler sig i tre tydeligt adskilte Perioder, der passende kunne benævnes „Bach i Weimar“, „Bach i Cöthen“ og „Bach i Leipzig“. I *Weimar* opstaar Hovedsummen af hans Orgelværker, *Cöthen* er Arnestedet for Størsteparten af hans instrumentale Kammermusik, *Leipzig* for hans største vokale Kirkekompositioner.

Da Bach's Kunst oprindelig tog sit Udgangspunkt fra Orgelet, falder det naturligt at indlede dens Historie med en Beretning om *Bach som Orgelmesteren,* om „Bach i Weimar“.

Som Orgelspiller vakte Bach allerede i Weimar stor Opsigt baade ved sin fremragende Fingerfærdighed, ved sine ualmindelige Præstationer i det obligate Pedalspil og ved sin dristige og ny Anvendelsesmaade af Registrene; som Orgelkomponist udmærkede han sig særlig ved sin smukke og mangfoldige Behandlingsmaade af *den protestantiske Koral* og ved sit Mesterskab i *den fugerede Orgelsats.*

Flertallet af Bach's kirkelige Orgelkompositioner ere *Koralforspil* (Orgelkoraler), byggede over luther'ske Kirkemelodier. Koralforspillets Opkomst og Historie er allerede beskrevet i 17de Kapitel. Som Bach's vigtigste Forgængere paa dette Omraade nævntes dér *Pachelbel* og *Buxtehude.* Disse to Mestres forskjelligartede Koralbehandling nærede som bekendt i Bach's unge Dage hans Geni og viste ham Vejen.

Bach foretog i sine Koralforspil en Sammensmeltning af Pachelbel's og Buxtehude's Stilarter til en højere Enhed. Hans Orgelkoraler eje paa en Gang Pachelbel's stilfulde simple Melodik og Buxtehude's interessante farverige Harmonik. De mest karakteristiske Eksempler paa Bach's Orgelkoraler forefindes i den saakaldte „Orgelbüchlein“, som Bach i Weimar skal have skrevet sammen til sine Elever. Havde han ikke paa Titelbladet udtrykkelig henskrevet „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten drauss sich zu belehren“, vilde rigtignok ingen kunne gætte, at disse indholdsdybe Kompositioner oprindelig bleve forfattede „til Øvelse for begyndende Orgelspillere“. Bach har i dem noget nær nedlagt det bedste af sin Kunst. Det er ikke den mesterlige arkitektoniske Bygning af

det enkelte Musikstykke, som her overrasker mest, det er snarere den Mangfoldighed paa Ideer og den over det hele udbredte Stemning, som giver disse Koralbearbejdelser deres store musikalske Betydning. Det drejer sig nemlig i disse Kompositioner ikke om en slet og ret Harmonisering af Kirkemelodien, men om en dybt gaaende musikalsk Behandling af samme. Bach komponerede altid sine Orgelkoraler under nøje Hensynstagen til Koralteksten. Han bandt sig ikke til nogen fast schablonmæssig Form, men rettede Formen efter den Stemning, som herskede i Digtet. Ud af denne skabte han ogsaa det som oftest logisk gennemførte og frit opfundne Motiv, der laa til Grund for det kontrapunktiske Tonespil, som bevægede sig under eller omkring Melodien[1]). En Analyse af Bach's Orgelkoraler, der jo nu foreligge i gode Udgaver og ere tilgængelige for alle[2]), er ikke paa sin Plads her. Som særlig betydningsfulde og karakteristiske for Genren skal her kun fremhæves „Jesus meine Freude" (Bach's Yndlingskoral og senere Emnet til en af hans smukkeste Motetter); „Das alte Jahr vergangen ist", hvis kromatiske mørke Grundtone staar fortrinligt i Samklang med den strenge alvorlige Tekst. En lignende Stemning raader ogsaa i en anden Orgelkoral: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", i hvilken de formindskede Septimskridt i Pedalstemmen virke ejendommeligt gribende. Lyse Modsætninger til disse to dystre Tonebilleder ere „In dir ist Freude" og „Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ", af hvilke den første udtrykker Glæde, den anden from Gudhengivenhed. En Perle blandt Bach's Orgelkoraler er endelig „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (ɔ: Hvo ikkun lader Herren raade), hvis første Del aftrykkes her som Prøve paa Organisten Bach's uforlignelig smukke Koralbehandling.

Koralforspillene i „Orgelbüchlein" ere alle forholdsvis smaa. I de fleste gennemgaas Melodien kun en Gang uden Afbrydelse af Mellemspil, men ogsaa uden For- eller Efterspil. Men Bach holdt sig paa ingen Maade alene til denne enkle Form. Efter en betydelig større Maalestok anlagde han især den af ham selv opfundne

[1]) Det sker dog ogsaa, at Bach, ligesom Pachelbel (se 17de Kapitel), udvikler sine Motiver af Koralmelodien selv; undertiden vælger han da de 4—5 første Toner af denne, undertiden ogsaa en hel Linie.

[2]) 6 Orgelkoraler har August Winding bearbejdet for Klavér og udgivet paa Wilh. Hansen's Forlag; de øvrige findes i Peter's og Breitkopf's samlede Udgave af Joh. Seb. Bach's Værker.

1ste Del af Bach's Orgelkoral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten".

1

Koralfantasi. Kirkemelodien findes her lagt ind i et større, af selvstændige Motiver frit udviklet Tonebillede, der er skabt under Indtryk af den Stemning, hin har fremkaldt hos Komponisten. Man ejer i denne Type Forløberen for Bach's senere mægtige Koralkor, hvor Instrumenter i Almindelighed væve Tonebilledet, mens Sangstemmerne bære Koralen, der stor og fyldig lægger sig over de malende Instrumentalklange.

Bach ynder i sine Koralforspil meget at føre Koralen kanonisk gennem flere Stemmer; derimod findes der blandt hans Værker kun faa Prøver paa den af hans samtidige med Forkærlighed plejede Koralfuga. Han foretrak som Fugakomponist i Regelen selv at skabe sine Temaer.

Bach og Fugaen sammenfattes af mange under ét. I alt Fald er den Antagelse ikke ualmindelig, at Fugaen stod og faldt med Bach. Den, der kender lidt til Musikkens Udvikling og Historie, ved dog, at den Bach'ske Fuga har en lang Forhistorie. Som vokal Musikform havde den som bekendt sit Udspring i Nederlandene (se ovf.). I Efterligning af den nederlandske fugerede Vokalmusik skabte de venetianske Orgelmestre, ved det 17de Aarhundredes Begyndelse, de fugamæssige Orgelformer: *Ricercaren* og *Canzonen.* Det 17de Aarhundredes flittige Beskæftigelse med Instrumentalmusikken og den dermed følgende forandrede Anskuelse af Harmoniens Væsen, fæstnede lidt efter lidt Orgelfugaens Form. Dermed begyndte man endelig ogsaa at henvende større Opmærksomhed paa Indholdet. Det blev altsaa heller ikke paa dette Punkt Bach, som gik i Spidsen. Der findes allerede før hans Tid Orgelkomponister, hvis Fugaer røbe kunstnerisk Inspiration og altsaa ere mere end kontrapunktiske Studier. Den Anskuelse, at Fugaen hos Bach's Forgængere kun beroede paa en skolemæssig streng Iagttagelse af Reglerne, og at først Bach indpustede de stive Former Liv, er absolut urigtig[1]). Forholdet var netop omvendt; Bach's Forløbere gave tværtimod i Almindelighed deres Fantasi altfor frit Spillerum paa Bekostning af Formen. De bandt sig ikke strengt til et bestemt Stemmeantal, og det konsekvent gennemførte Tema danner hos dem en Undtagelse; i Almindelighed lader de det ene Tema hyppigt veksle med det andet; ikke engang Lovene for Temabesvarelsen overholder de logisk. Det er Bach's Fortjeneste at have strammet Tøjlerne og gjort Formen knappere; men samtidig gjorde han sig ogsaa fortjent ved end yderligere

[1]) Se Spitta: „Über Johann Seb. Bach“. Musikal. Vorträge. Berlin.

at uddybe Indholdet. Han holdt strengt paa et bestemt Stemmeantal og paa det gennem hele Musikstykket logisk fastholdte Tema; ikke desto mindre bevægede Stemmerne sig hos ham altid fuldkommen selvstændigt; til Tvang mærkes intet. Bach's Storhed viser sig netop i Særdeleshed i hans Evne til at gøre sig fri inden for de i Virkeligheden skarpt afstukne Grænser; man føler i hans Fugaer overhovedet ikke at Grænserne er der.

Størstedelen af Bach's Orgelfugaer opstod i Weimar, men hans mægtigste Frembringelser i denne Genre datere sig først fra Leipzig[1]).

I nøjeste Forbindelse med Bach's Orgelfugaer staar hans Præludier og Toccataer; Præludium og Fuga danne hos ham i Regelen et Par.

Toccataen, Præludiet, Fugaen og Fantasien sorterer under Bach's Koncertorgelværker; disse danne en selvstændig Gruppe over for Koralorgelværkerne, der ene tilhøre Kirken og Gudstjenesten. I Præludiet og endnu mere i Toccataen og Fantasien lader Bach Orgelets Klangrigdom træde mægtigt i Forgrunden. Brillante Passager og rullende Arpeggio'er, der nu og da afbrydes af baarne Harmonifølger, danne i Særdeleshed Toccataens Indhold. Af gennemførte Stemmer med et fastholdt Motiv, sporer man der intet; det er Virtuosen, som her træder i Forgrunden med sin Fingerfærdighed og med sin Evne til at regere Pedal og Registre.

En Særstilling blandt Bach's Orgelværker danner hans Bearbejdelser af andre Mestres Instrumentalværker for Orgel, som f. Eks. 3 Violinkoncerter af *Vivaldi*. De bevise tilligemed 2 Orgelstykker i *Frescobaldi's* Manér og flere Fugaer over Temaer af *Legrenzi*, *Corelli* og *Albinoni*, hvor levende Bach ogsaa interesserede sig for Udlandets Kunst.

Nærmest beslægtede med Orgelformerne er Klavérformerne; fra Orgelet vil vi derfor følge Bach til Klavéret, for at gøre Bekendtskab med ham som Kammerkomponist, altsaa med „Bach i Cöthen".

Ligesom Bach's Orgelmusik kan sættes i Forbindelse med hans Nedstamning fra en Organistslægt, saaledes peger ogsaa en vis

[1]) I Weimar opstod Orgelfugaerne i A-dur, c-mol, e-mol, f-mol og F-dur; i Leipzig de fire store Fugaer med Præludium i C-dur, H-mol, E-mol og Es-dur. Den berømte store A-molsfuga, D-mols-Toccataen med Fuga samt Præl. o. Fuga i G-dur og C-dur opstode rimeligvis, endnu før Bach kom til Leipzig.

Gruppe af hans Klavérkompositioner tilbage til hans Forfædres Musikdyrkelse. Det foregaaende har vist, at Bach's Familie, foruden Organister, omfattede mange Statsmusikanter. Var Koralen Midtpunktet for hines Kunst, var Dansene den Genre, som i Særdeleshed blev plejet af disse. Som bekendt var det Statsmusikanternes Skik at forbinde en Række forskelligartede Danse til „et Parti", som de ved festlige Lejligheder foredrog paa deres Instrumenter. At Bach

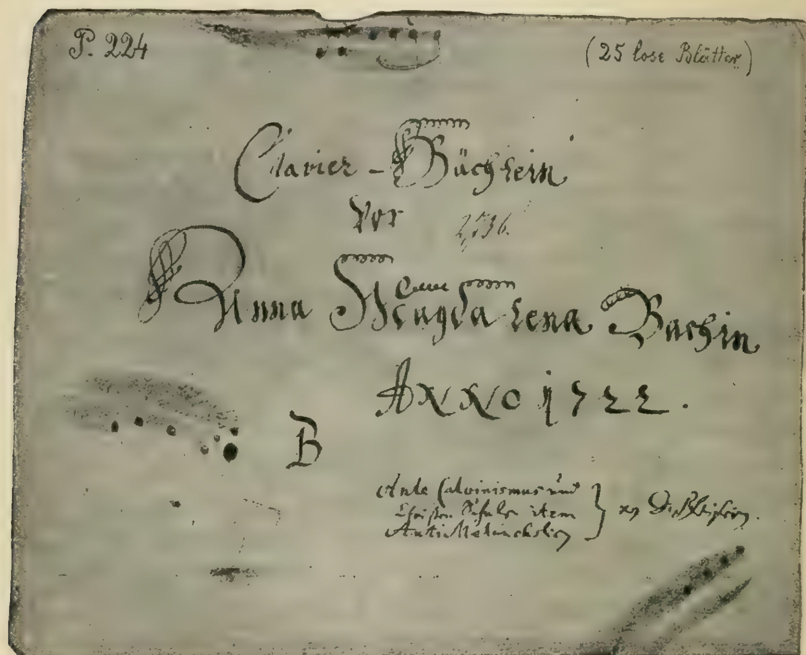

P. 224
(25 lose Blätter)
Clavier-Büchlein
vor
Anna Magdalena Bachin
ANNO 1722.
B

Fig. 118. Titelblad til Anna Magdalena Bach's Clavierbüchlein. Bach's Haandskrift. (Formindsket Maalestok.)

har efterladt sig fire saadanne Orkesterpartier eller -partiter, viser, at ogsaa denne populære Musikgenre interesserede ham; den vigtigste Frugt af Bach's Arbejde med Dansetyperne var dog hans *Klavérsuiter.* Til Dansesuitens Overførelse paa Klavéret og Forædling til Kammermusikform havde, som før sagt, Franskmændene gjort det første Skridt, men det var Bach, der satte Kronen paa Værket og førte Klavérsuiten til Højdepunktet.

Bach har efterladt sig 3 Suiteværker, med 6 Suiter i hvert. Det første af disse opstod i Cöthen og findes allerførst optegnet i en

„Clavierbüchlein“, som han 1722 skrev sammen for sin anden Hustru, Anna Magdalena, der allerede i Cöthen nød hans Undervisning sammen med Wilhelm Friedemann.

Man har senere givet denne Samling, der ved sit Indholds Art skiller sig en Del fra de yngre Suiteværker, Navn af „de franske Suiter“. Bach fatter sig i denne Samling gennemgaaende paafaldende kort, men de smaa Danse overbyder hinanden i Ynde og Skønhed; i intet af sine Klavérværker er Bach saa alment forstaaelig som i dette. Af yngre Dato er de saakaldte „engelske Suiter“, der sandsynligvis ere komponerede i den sidste Tid, Bach tilbragte i Cöthen; maaske blev de ogsaa først til i Leipzig. De ere gennemgaaende betydelig bredere i Anlægget og have et dybsindigere Indhold end de franske. Et større Præludium eller en Ouverture i fransk Stil danner overalt Begyndelsen; saa følge Dansene i vanlig Orden, ɔ: Allemande, Courrante, Sarabande og Gigue; til Afveksling indflettes dog hyppigt mellem Sarabanden og Gigen én eller flere mindre Danse, en Bourée, Menuet eller Gavotte. Den tredie Suiterække komponerede Bach først i Leipzig. Man har kaldt den „de tyske Suiter“, i Modsætning til de franske og engelske. Bach kaldte dem „Partiter“, ɔ: Partier, og greb derved selv tilbage til det oprindelige tyske Navn for denne Instrumentalgenre. Han gaar i disse Suiter, der ubetinget ere de betydningsfuldeste, han har skrevet, ind paa alle den daværende Klavértekniks Finesser; de gjaldt derfor i hans egen Tid som Maalestokken for en Klavérspillers Dygtighed. „Den som kunde spille dem godt“, skriver Forkel, „kunde gøre sin Lykke i Verden“. Som Suitekomponist har Bach overhovedet ikke sin Lige.

Til Bach’s vigtigste Klavérværker hører foruden Suiterne *Inventionerne* og fremfor alt *wohltemperirtes Clavier*.

Ligesom de franske Suiter ere ogsaa disse to Værker Minder fra Bach’s Undervisningstimer i Hjemmet. Blev de franske Suiter allerførst optegnede i Anna Magdalena’s Klavérbog, findes Inventionerne og elleve af de Præludier, som tilhøre wohltemperirtes Clavier, tidligst anbragte i en „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“. Inventionerne fremkom ligesom en Del af Orgelkoralerne i et rent pædagogisk Øjemed. De skulde paa den ene Side tjene som tekniske Øvelser, men skulde, som Bach selv fremhæver, paa den anden Side ogsaa give Eleven et Indblik i et Musikstykkes Organisme og derigennem opmuntre den unge Musiker til selvstændige Forsøg. Med Hensyn til Samlingens kunstneriske Værd gælder her det samme

som før blev sagt om den i lignende Øjemed tilblevne „Orgelbüchlein“ Man beundrer atter den store Tonemester og tænker ikke et Øjeblik paa, at man staar over for et Etudeværk. Alt, hvad man i Almindelighed beundrer hos Bach, findes her forenet: en smuk dybt følt Melodi, en fuldendt Formsans og en kunstig, men overordentlig klar Polyfoni.

Det mest bekendte af alle Bach's Klavérværker er endelig wohltemperirtes Clavier, det Værk, som Schumann i sine Leveregler anbefaler den unge Musiker som hans „daglige Brød“, og som endnu bestandig danner Grundlaget for ethvert alvorligere Klavérstudium.

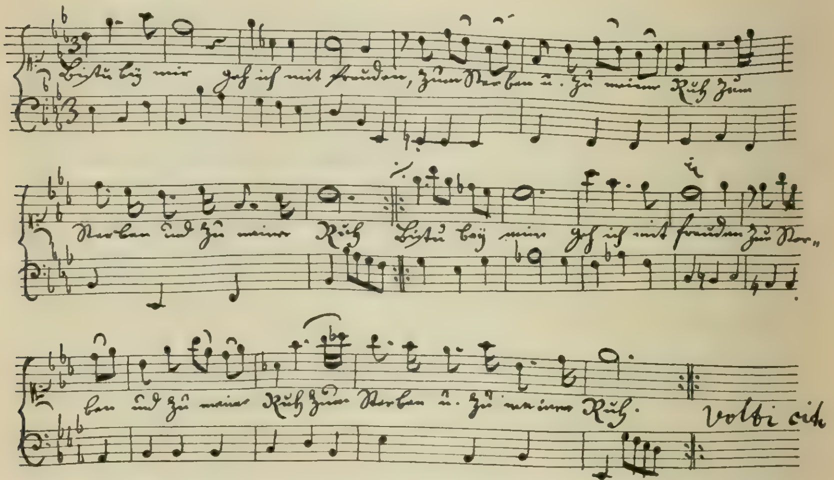


Fig. 119. Aria af Anna Magdalena Bach's Clavierbüchlein. Bach's Haandskrift. (Formindsket Maalestok.)

Indholdet dannes, som bekendt, af 24 Præludier og lige saa mange Fugaer. I kromatisk Rækkefølge stige disse parvis fra C-dur og C-mol op til H-dur og H-mol. Som Indledning tjener det bekendte C-dur-Præludium, det der nu hyppigst høres som „Akkompagnement“ til Gounod's sentimentale *Meditation*, og beviser, med hvor ringe Repekt selv begavede nymodens Tonemestre undertiden handle med de gamle klassiske Mestres værdifulde Frembringelser. C-dur-Præludiet er i sig selv saa sjælfuldt og stemningsvækkende som faa Musikstykker, og egner sig ved sin anelsesfulde Karakter netop fortrinligt til at være Indledningen for en saa enestaaende smuk Samling forskelligartede lyriske Tonedigte. At analysere hvert enkelt

Nummer i wohltemperirtes Clavier vilde føre for vidt. Som frit behandlede Klavérstykker er Præludierne naturligvis for almindelige Tilhørere gennemgaaende lettere tilgængelige end Fugaerne, men selv hvor strenge Regler i disse lægge Baand paa Bach's Fantasi, er det mere Karakteren i det enkelte Musikstykke, der fængsler, end den i dette nedlagte overordentlige Dygtighed i Satsen. Den, som ved, hvad det vil sige at skabe et Fugatema efter Kunstens Regler, saa det kan benyttes i *Omvending*, *Tætføring*, *Forstørrelse* o. s. v., ser først rigtigt, hvad Bach har ydet i disse Fugatemaer i wohltemperirtes Clavier. Deres melodiske Naturlighed og mangfoldige stemningsfulde Indhold gør paa det bestemteste Indtryk af, at de ere opstaaede umiddelbart uden Spekulation; ingen faar her Fornemmelsen af nogen Beregning eller Tilskæring. Fantasi og polyfon Kunst findes i disse Fugaer saa mærkeligt forenede, at man igen her maa prise Bach som en Mester uden Sidestykke. Bach's Navn som den uforlignelige Fugakomponist, skriver sig næsten endnu mere fra dette Værk end fra Orgelfugaerne; i lang Tid var wohltemperirtes Clavier det eneste, man i videre Kredse kendte til hans Fugakomposition.

En Pendant til wohltemperiertes Clavier opstod 1744 i Leipzig. Bach sammenstillede dér endnu en Gang 24 Præludier og Fugaer, der i ingen Henseende staa tilbage for de tidligere.

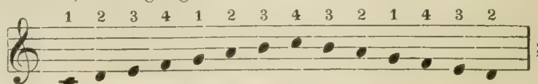
I sine allersidste Leveaar paabegyndte Bach et Klavérværk, hvori han havde til Hensigt at yde det største, han formaaede i Fugakunsten. Over et og samme Tema opbyggede han i *Kunst der Fuga* femten Fugaer og seks Kanoner og benyttede derved alle kontrapunktiske Kunstgreb, ɔ: Omvending af Temaet, Forstørrelse, Tætføring m. m. paa den mest udtømmende Maade. „Den gamle strenge Kontrapunktik aabenbarer sig her endnu en Gang, inden dens Magtdage ere til Ende, i sin hele Rigdom og arkitektoniske Storslaaethed og sætter sig selv et blivende, uforgængeligt Minde“ [1]).

I wohltemperirtes Clavier tog Bach for første Gang officielt alle 24 Dur- og Moltonearter i Brug og godkendte derved den ny, ligesvævende Stemmemaade, der omsider muliggjorde Benyttelsen af alle Tonearter paa Klavéret og derigennem aabnede Vejen for en rigere Modulation. „Wohltemperirtes Clavier“ bliver derved ogsaa historisk set en Mærkesten i Musikkens Udvikling.

Den udvidede Anvendelse af Tonearterne paa Klavéret nødvendiggjorde en Omordning af Fingersætningsvæsenet, og Bach var heller ikke uvirksom paa dette Omraade. Næst Couperin var han den første, der opstillede faste og

[1]) Batka: J. S. Bach.

fornuftige Regler for Fingersætningen og navnlig gjorde den hidtil saa konsekvent undgaaede Tommelfinger til en Hovedfaktor i Passagespillet. Paa Grund af Fingrenes ulige Længde havde de ældre Klavérmestre som bekendt i Regelen kun benyttet Haandens tre Mellemfingre, der i Passagespillet i strakt Stilling vare krøbne over og under hinanden, mens Tommelen slapt havde hængt ned uden for Klaviaturen. Kun i Akkordgreb havde Nøden tvunget Klavérspillerne til at bruge baade den og den ellers i lige Maade kun sparsomt benyttede lille Finger. Ved at tage Tommelen med ind over Klaviaturen og lade den gøre Tjeneste som enhver af de andre Fingre, bevirkede Bach med det samme en total Forvandling af Spillemaaden. For at kunne arbejde sammen med den korte Tommelfinger, maatte de lange Fingre krummes og kom derved til at ramme Tangenterne paa en ganske anden Maade end før. De krumme Fingre betog Haanden sin tidligere Stivhed, hele Teknikken kom ind i et nyt Spor. Bach's Benyttelse af Tommelfingeren kom især Skala- og Passagespillet til Nytte. Han opstillede her den Regel, at Tommelfingeren i Opgangen i højre Haand skulde sætte ind efter Skalaens to Halvtonetrin, i Nedgangen før disse:



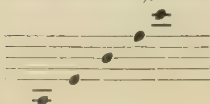
for venstre Haand gjaldt det omvendte.

Skønt Bach som Instrumentalkomponist har ydet det bedste i Orgel- og Klavérmusikken, har han dog ogsaa skrevet betydningsfulde Kompositioner for Stryge- og Blæseinstrumenter. En Mængde Violin- og Gambemusik minder især om hans private Musiceren med Fyrst Leopold af Anhalt-Cöthen. Under Hofmusikernes Medvirken opførtes i Cöthen ogsaa større Bach'ske Ensemblenummere, Sonater og Koncerter for Fløjte, Obo, Violoncel og den af Bach selv opfundne femstrengede *Viola pomposa*[1]).

Et samlet Overblik over Bach's Kammermusikværker viser, at Bach ogsaa paa dette Omraade har været en formfuldendende Kraft, Endemaalet for en bestemt og i sig selv afsluttet Musikepoke. Den af Corelli grundede *Kammersonate*, og den af Vivaldi udviklede *Violinkoncert*, blev først af ham forsynet med et rigt udarbejdet obligat Klavérakkompagnement: Bach viser sig igen her som det virksomme Geni, der ikke faar nogen Form i Hænde uden at paatrykke den sit Stempel og gennemtrænge den med sin Aand.

Skal man endelig studere Bach i sine kirkelige Vokalværker, ligger det nær at begynde med *Kantaterne*. De udgøre

[1]) Mellemtingen mellem en Viola og en Violoncel. Den blev holdt som en Viola (Bratsch), men stemt som Violoncellen, med Tillæg af en Kvint i Højden:



nemlig ikke alene Flertallet blandt disse, men de betegne i bogstavelig Forstand Begyndelsen til hans vokale Kirkemusik. Det var i en Kantate, at Bach i Mühlhausen for første Gang viste, hvad han formaaede ogsaa paa dette Omraade.

Kantatens historiske Udvikling er allerede bleven forklaret i 17de Kapitel. Som det vil mindes, skælnede man ved det 18de Aarhundredes Begyndelse mellem to Kantateformer, en ældre og en nyere. Den ældre, der i sin Tid bar Navn af „Kirkekoncert“, daterede sig fra Prætorius og Schütz, og gjorde paa den ene Side Brug af den Gabrieli'ske Korsats, paa den anden af det 17de Aarhundredes forholdsvis smaa dramatiske Musikformer, ɔ: *den strofemæssige Arie*, *det ariose Recitativ* samt *Ensemblesange: Duetter* og *Terzetter*. Dertil anvendtes et forholdsvis rigt *Instrumentalakkompagnement*, der dog i Hovedsagen kun bestod af en Dublering eller instrumental Udførelse af Korstemmerne. Teksten var kun løst sammenføjet af Skriftsteder og Kirkesange, Stilen var ikke strengt kirkelig, men dog heller ikke egentlig verdslig.

Denne ældre Kantateform benytter Bach endnu i sine første Kantateværker, som han ogsaa selv korrekt benævner „gejstlige Koncerter“. Han fører i sin Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (komponeret i Weimar) saa at sige denne Art Kantate til Højdepunktet og samtidig ogsaa til Endepunktet. I den ældre Forms Sted træder umiddelbart derefter den ny, saakaldte *store Kantate*, det 18de Aarhundredes Kantateform.

Fremspiret af den neapolitanske Operas Jordbund undlader denne i Hænderne paa Keiser og Telemann ikke straks at vække en Del Forargelse; i første Øjeblik hidfører den, som bekendt, heftige Pennefejder mellem Musikere og gejstlige (se ovf. 17de Kapitel). Bach var just i Weimar, da Neumeister's Kantatedigte kom frem, og da Spørgsmaalet om det tilladelige eller utilladelige ved den teatralske Stils Indførelse i Kirken opfyldte alle Tanker. Mens det ene Stridsskrift kom ud efter det andet, og mens Præster, Lægfolk og Musikere skændtes om, hvilken Stil, der fortrinsvis burde have Hævd som Kirkestil, var Bach den eneste, der var sig fuldkommen bevidst, hvilken Retning der burde tages. Operaformernes Optagelse i Kirkemusikken var efter hans Opfattelse ikke denne til Skade; heller ikke kunde man, efter hans Mening, med Føje sige noget til, at Publikum vilde have mere personlig Inderlighed og Varme lagt ind i den Musik, de hørte i Kirken; det var Tidsaanden,

som laa til Grund for denne Fordring, og den kan ingen Magt undertrykke. Det, som i Virkeligheden virkede forargende ved den ny Kompositionsgenre, var dens sanselig-verdslige Tone, og for denne Skade var der ingen, som bedre vidste Raad end Bach. Han havde i sine Orgelkompositioner, og da navnlig i Orgelkoralen, vist, at den individuelle Følelse kunde bringes til Udtryk selv inden for de strengeste kirkelige Musikformer, uden at disse derfor tabte deres Præg som Kirkemusik. Orgelet var et Toneorgan, som alene tilhørte Kirken. Som Bærer af Menighedssangen og som Udspring til en rig Litteratur af herlige protestantiske Koralbearbejdelser, var dette Instrument i Løbet af det 17de Aarhundrede endogsaa i den Grad bleven et Tilbehør ved den protestantiske Gudstjeneste, at man, i det mindste i Byerne, ikke kunde tænke sig denne uden Orgel. Orgelet var det Medium, Bach benyttede for at iklæde Kantaten en kirkelig Dragt. Med sin rene, ædle Orgelkunst forjog han alle de urene Elementer, der med den ny Form allerede havde indsneget sig i Kirkemusikken og fyldte den ny Form med et Indhold, som totalt forandrede dens Udseende. Det italienske Recitativ og Arien ere i den Bach'ske Kantate satte i Forbindelse med alle de Former, Bach havde skabt i sin Orgelmusik. Det indtil Vilkaarlighed fri Recitativ, der ellers paa den mest subjektive Maade udtrykker Individets Følelse, antager i Bach's vokale Kirkemusik en roligere og mere kantabil Natur og bliver mere behersket i Udtrykket. I Arien hindrer Akkompagnementet, der hos Bach altid har sine egne selvstændige Melodier at gennemføre, Sangstemmen i at træde i Forgrunden som Solosang; den er kun i bogstavelig Forstand Ordføreren blandt flere ligeberettigede Stemmer. Ved at være besatte med levende Menneskestemmer, faa endelig de fra Orgelmusikken hentede flerstemmige Former et individuellere Liv og gør derved i endnu højere Grad end paa Orgelet, Virkning af en storslaaet gærende Bevægelighed[1]).

Bach's første „store Kantater“ opstode i Weimar, hvor han, efter at være bleven udnævnt til Koncertmester og Hofkomponist, var forpligtet til at levere de Kirkekantater, der tiltrængtes ved Gudstjenesten. Hans ypperste Kantateværker hidrøre derimod fra Leipzigerperioden, da han gennem sin Stilling som Thomaskantor først for Alvor fik Anledning til at aabenbare sine overordentlige Evner i Retning af den vokale Kirkemusik. 5 fuldstændige Kan-

[1]) Spitta: Über J. S. Bach. S. 36.

tateaargange, d. e. 295 Kantater, vidnede ved hans Død om hans frugtbare Gerning som Thomaskantor. Af disse Kantater eksisterer der nu kun en Trediedel, men der findes blandt disse end ikke én, der ikke taler højt om sin Skabers Kunst og Mesterskab i denne Genre, som, i Hænderne paa andre af ham samtidige, kun slet og ret tager sig ud som en Overførelse af Operamusikken paa en religiøs Tekst. Uden Bach havde den store Kantate sandsynligvis kun faaet en kort Eksistens; Hovedparten af hans samtidiges Værker ere døde med deres Skabere for aldrig mere at kaldes til Live.

Bach's Kantater have lige saa lidt Karakter af Schablonarbejde, som f. Eks. Beethovens Sonater. Én Kantate er forsynet med et Orkesterforspil, en anden indledes med et Kor, en tredie kun med en Arie eller et Recitativ. Recitativerne støttes i Almindelighed af Orgelet, Arierne koncertere derimod ofte med det ene eller det andet Soloinstrument, Fløjte, Obo eller Violin, undertiden ogsaa med flere paa en Gang. I Korene er Sangstemmer og Instrumenter kombinerede til et Tonehav af polyfone Stemmegange, men Karaktertegneren gaar i disse Korsatser overalt Polyfonikeren til Haande; alle Vegne beundrer man baade den kunstige Sats og den træffende Karakteristik. Mangfoldig er i Kantaten Bach's Anvendelsesmaade af Koralen. Snart findes den indlagt i et *Koralkor* (se ovf.), snart optræder den som simpel firstemmig Korsats; ofte duetterer den ogsaa med et Recitativ. Kun undtagelsesvis støder man paa en Bach'sk Kantate som undværer Koralen. Bach var med andre Ord som Kantatekomponist lige saa rig paa Ideer, som han var det i Egenskab af Orgelkomponist.

Med særlig Interesse tog Bach sig i Leipzig af de Musikopførelser, der her i *den stille Uge* sattes i Forbindelse med Gudstjenesten.

Det er i det foregaaende bleven paavist, at der ved den protestantiske Gudstjeneste i Leipzig vedligeholdtes forskellige Skikke, der forlængst vare afskaffede andet Steds. Til disse Skikke hørte Morgenmessen i Nikolaikirken, Benyttelsen af det latinske Introitus, Kyriet og Litaniet ved Formiddagsgudstjenesten m. m., endelig ogsaa Passionshistoriens liturgiske Afsyngelse i den stille Uge: paa Palmesøndag afsang man Matthæuspassionen, paa Langfredag Johannespassionen; de andre to Evangelisters Passionsberetninger benyttede man ikke. Indtil Aaret 1721 holdt man i Leipzigs Kirker endogsaa endnu fast ved den gammelkirkelige simple Foredragsmaade af Passions-

teksten, som den brugtes ved Luthers Tid (se ovf. 14de Kapitel). Først i det nævnte Aar gjorde Leipzigerne i en Passion af *Johann Kuhnau*, Bekendtskab med den musikalsk rigt garnerede Passion, der fra nu af blev antaget til regelmæssig Opførelse ved Siden af den ældre, og det ene Aar opførtes i Thomaskirken, det andet i Nikolaikirken, men altid ved Vespergudstjenesten; ved Formiddagsgudstjenesten bibeholdt man endnu den liturgiske Passion indtil Aaret 1766.

Tre Aar efter Fremkomsten af Kuhnau's Passion fulgte den første Opførelse af *Bach's* Johannespassion, og atter fem Aar senere kom Matthæuspassionen frem. Resterne af en tredie Markuspassion, der 1731 blev opført i Thomaskirken, eksistere endnu kun som Dele af en Sørgeode, Bach 1727 komponerede i Anledning af Dronning Christiane Eberhardine's Død. En fjerde og femte Passion ere forsvundne; en under Bach's Navn udgivet Lukaspassion antages nu i Almindelighed for at være uægte.

I hvad Skikkelse Bach forefandt Passionen, er allerede bekendt af ovenstaaende 17de Kapitel. Han fandt „et Chaos, en Bunke disperate uorganiske Elementer, en i Grus sammenstyrtet, gammel ærværdig Kunstform, som man havde pudset saaledes op, at den havde Udseende af at leve. Det er Bach's uforgængelige Fortjeneste paa ny at have rejst denne Kunstform paa sin oprindelige Grundvold. Men idet han gjorde dette, tog han samtidig ogsaa alle de moderne Elementer i Betragtning, der forstyrrende vare trængte ind i Organismen. Af de nyere Kunstformer mangler der i hans Passionsværker end ikke en eneste; alle hans Tids rigere musikalske Midler fandt her Anvendelse paa deres Sted. Men de have alle maattet underordne sig det kirkelige Ideal“ [1]).

Bach's Passion er sammensat af tre Grupper. Omkring selve Bibelteksten, der omfatter *Evangelistens Beretning*, *Jesu Tale*, *de andre Personers Tale* og *Folkekorene*, grupperer sig paa den ene Side de betragtende Arier og Kor, som forestille *den himmelske Menighed*, der deltagende følger Kristus paa sin Vandring paa Jorden; paa den anden Koralerne, der symbolisere *den jordiske kristelige Menighed*, der med Andagt følger Handlingen og i Kristi Liv, Gerning og Lidelse finder Middelet til Selvbetragtning og Selvprøvelse.

[1]) Se Ph. Spitta: Die Passionsmusiken von Seb. Bach u. Heinrich Schütz. Hamburg. 1893.

Ser man tilbage til de ældre Passionsværker, viser det sig, at denne Grupperingsmaade i og for sig ikke er opfunden af Bach; ogsaa i Brocke's Passion danner en ideal himmelsk og en jordisk Menighed Rammen omkring selve det bibelske Billede; men Billedet udgør hos *Brocke* en versificeret Karrikatur af den hellige Original, mens det hos *Bach* fremstiller den uforvanskede Original selv. Ligeledes fremtræder Koralen hos Bach i simpel, ukunstlet, ægte kirkelig Form, ikke omlavet og moderniseret, saaledes som hos Keiser o. a. Bach tilbagegiver med andre Ord Passionen sin gamle Betydning af en kirkelig Musikform. Hans Passion er umiddelbart fremvokset af hans personlige, alvorlige, religiøse Tankegang; det er hos ham Andagten, det lyriske Element, som overvejer. Selv i Evangelistens Parti gør det lyriske Princip sig gældende. Bach's Evangelist er ingen remsende *Historicus*, men en Fortæller, der forstaar Betydningen af det, han meddeler. Hans Recitativ er ikke tør Deklamation, men udtryksfuld melodisk Sang, uden metrisk Taktinddeling. Dramatiker er Bach kun dér, hvor det gælder ham om at levendegøre Situationen og skildre Karaktererne, men han er det i saa Tilfælde ogsaa med Liv og Sjæl. Med Mesterhaand tegner han saaledes de korte til Handlingen hørende *Turbae*, i hvilke Ypperstepræsterne, Disciplene og det i sit Had fanatiske Jødefolk ere ypperligt karakteriserede.

Som Helhed har Passionen hos Bach ikke et saa dramatisk oratoriemæssigt Tilsnit som f. Eks. hos Heinrich Schütz. Heller ikke opfatter han den paa Keiser's Vis som religiøs Opera. Bach's Passion maa paa det nærmeste karakteriseres som Idealet af en dramatiseret Gudstjeneste; det gamle kirkelige Drama genopstaar i Bach's Passion i en forklaret Skikkelse, men opfattet i protestantisk Aand.

At gaa i Enkelthederne og skildre Bach's Johannes- og Matthæuspassion, ligger uden for dette Værks Plan. Begge Passioner, og navnlig den sidste og mest fuldendte, ere efter forskellige Opførelser i Musikforeningen og Cecilieforeningen blevne vel kendte her hjemme. Kun ét Punkt skal endnu betones, og det er Bach's Behandling af Koralen i Passionens kombinerede Korsatser. Foruden de firstemmige, underskønt harmoniserede simple Koraler, der som Bærere af Menighedens Andagt ere indstrøede overalt i Passionshandlingen, findes Kirkemelodierne ogsaa hyppigt paa den kunstfærdigste Maade indvævede i større kombinerede Tonebilleder,

og de gøre paa denne Maade tidt en vidunderlig skøn og storslaaet Virkning. Et Mønstereksempel paa en saadan Tonesats er saaledes straks det mægtige, velbekendte Indledningskor til Matthæuspassionen; i hvilket tre Kor, to Orgler og to Orkestre virke sammen. Det ene af Korene repræsenterer *Zions Døtre*, der udtrykke deres Sorg over Jesu Lidelse og Død paa Korset; *de troende Sjæle*[1]) ɔ: det andet Kor, afbryde dem stadig med deres korte, angstfulde Udraab, og endelig træder den énstemmigt sungne Koral „O Lamm Gottes unschuldig“ til som Udtryk for *den protestantiske Kristenheds* Følelser. Klart og bestemt træder Kirkemelodien ud af Tonemasserne, der ombølge den fra begge Sider; det hele er det mest storslaaede Eksempel, der eksisterer paa en Koralfantasi, den som Bach i Weimar havde født som Orgelkomposition, men som her, registreret med Sangstemmer og Orkesterinstrumenter, fremtræder i mægtig forstørret Maalestok.

Ind under samme Kategori som Passionerne, hører *Juleoratoriet*, et *Himmelfartsoratorium* og et *Paaskeoratorium*. Bach sætter ogsaa i disse den ordrette Bibeltekst i Forbindelse med Koralen og med den fri Digtning, men det lyriske Element træder i disse Værker endnu mere i Forgrunden end i Passionerne. Til Bach's vokale kirkelige Storværker hører endelig ogsaa den kæmpemæssige *H-mols-Messe*, de saakaldte *korte latinske Messer* og en lang Række herlige *Motetter*, Frembringelser, der i Værd fuldkomment kunne maale sig med Passionerne og Kantaterne. At dvæle ved disse Arbejder vilde her blive for vidtløftigt; Specialværker give her alle de fornødne Oplysninger[2]).

Naar man betænker, hvor højt anset en Personlighed Bach en Gang var i Leipzigs Musikverden, undres man ved at se, hvor hurtigt han blev glemt. Allerede i sine sidste Leveaar holdt Bach op med at være Midtpunktet i Leipzigs musikalske Kredse. En ung Slægt med andre Ideer og en anden Kunstanskuelse voksede da allerede til, og den Skare, som før havde staaet fast om ham, spredtes. Det var den yngre neapolitanske Retning og dens Principper, der drog sine Konsekvenser. De unge beundrede Bach som

[1]) *Zions Døtre* og *de troende Sjæle* ere begge Symboler paa „den himmelske Menighed“.

[2]) Baade af Bitter, Ph. Spitta, Forkel o. fl. foreligger der særskilte større Værker, som omhandle Bach's Liv og hans Kompositioner.

den store Polyfoniker, men de toge selv Afstand fra hans Kunst og søgte ind paa ny Veje.

Aarsagen til dette Omslag er let at opdage. Bach's Berømmelse, der i hans Levetid forøvrigt ikke strakte sig meget ud over Nord- og Mellemtyskland, var i hin Tid i Særdeleshed begrundet paa hans Instrumentalværker og paa hans imponerende Orgel- og Klavérspil. Hans kirkelige Vokalværker fandt i hans egen Tid endnu kun Forstaaelse hos faa. Efter Bach's Død levede hans Navn paa det nærmeste kun videre i hans Orgelværker. Med Kærlighed blev disse dyrkede af alle tyske protestantiske Organister, af hvilke en stor Del jo var hans Elever og vedligeholdt deres store Beundring for ham. Organisterne holdt imidlertid i Aarenes Løb op med at spille den Rolle i Musikverdenen som tidligere. Interessen for den kirkelige Musik svandt, og Bach's Kompositioner beholdt snart kun endnu en ganske lille Kreds af Velyndere. Af en Art Pietet søgte man i Leipzig nu og da et af hans Vokalværker frem, men kun de færreste tog Notice af disse Opførelser. I Klavérmusikken traadte andre Former og Idealer i Forgrunden. *Carl Philip Emanuel* stillede paa dette Felt i flere Aartier næsten helt sin store Fader i Skygge. Til ham holdt *Wienerkomponisterne* (Haydn, Mozart, Beethoven), der bragte Instrumentalmusikken til at sætte ny Blomster, som i Skønhed og Kunstværdi maalte sig med Bach's, men baarne af Nyhedens Interesse fandt mange flere Beundrere end disse. Tredive Aar efter Bach's Død stod hans Kunst lavere i Kurs end nogen Sinde, men efter denne Tid sporer man igen en Opgang. Den i denne Periode opvaagnende Interesse for Händel's Musik bragte efterhaanden ogsaa igen Bach til Hæder og Ære. I *Reichardt's Kunstmagazin* nævnes han og Händel i Aaret 1782 for første Gang sammen som „Tysklands to største Tonemestre“. — Den By, som i forrige Aarhundrede værnede ivrigst om Bach's Minde, var Berlin, hvor der ogsaa endnu fandtes forskellige af den store Mesters Elever, saasom Sønnen Carl Philip Emmanuel Bach, Kirnberger, Agricola m. fl. Det var i Preussens Hovedstad, at Mozart's og Beethoven's Velynder, *Baron v. Swieten*, vandt Bach's Musik saa kær, at han siden i Wien formelig gjorde Propaganda for den. I Aaret 1800 begyndte flere Forlæggere paa én Gang at udgive Bach's Kompositioner. 1802 udkom den første Bach-Biografi, skrevet af *Forkel* og tilegnet Baron v. Swieten. I den paafølgende Snes Aar tager Interessen igen noget af til Fordel for Händel, men

efter at Mendelsohn den 11te Marts 1829 havde bragt Matthæuspassionen til Opførelse i Berlins *Singakademie*, stod Bach's Udødelighed omsider fast for alle i Kunstens Verden. Fra Matthæuspassionen vendte man sig snart til Bach's andre kirkelige Vokalværker, Kantaterne, Johannespassionen og H-mols-Messen. Virkningen udeblev ikke. Baade Mendelsohn's og Schumann's Musik røber disse Mestres flittige Beskæftigelse med Bach's Kunst, og det samme gælder ogsaa i allerhøjeste Grad om Robert Franz's Kompositioner. De fleste af vort Aarhundredes store Mestre har lært af Bach, der uden Overdrivelse kan betegnes som den største Tonemester, der har levet.

To Momenter, der ikke mindst taler for Nutidens genvaagnende Kærlighed til Bach og hans Kunst er 1) Breitkopf og Härtel's store Pragt-Udgave af hans samlede Værker i 1850 og 2) den med Held kronede Eftersøgelse af Bach's Grav i 1894. At den store Mesters Grav kunde forsvinde er et Tegn paa, hvor lidt Offentligheden i Leipzig i sin Tid gjorde for at værne om den store Mands Minde, der danner et Lyspunkt i Byens Historie. Ligesom Goethe og Liszt høre sammen med Weimar, og Beethoven med Wien, saaledes er Bach's Navn paa det nøjeste knyttet til Leipzig, den By, hvor han som sagt levede i 27 Aar og skrev sine betydeligste Værker.

Det var Johanniskirkens Præst, *Pastor Tranzschel*, der i Efteraaret 1894 tog Initiativet og energisk stod paa Undersøgelsen af det Terrain, der ifølge Traditionen skulde gemme Støvet af den store Thomaskantor. Paa den gamle Johanniskirkegaard, der i sin Tid laa uden for Kirken, men nu er nedlagt og omdannet til et Torv, gravede man ned paa det Sted, hvor en løs Tradition fortalte, at Bach skulde ligge begravet. Man havde tre Holdepunkter at gaa ud fra; man vidste, 1) at Graven ikke var dybt gravet, 2) at Kisten havde været af Egetræ; man var 3) endelig ogsaa i Besiddelse af en mundtlig Overlevering, der lød paa, at Graven laa i seks Skridts Afstand fra Kirkens Sydportal. Paa dette Sted gravede man altsaa ned og fandt virkelig i den angivne Dybde tre Egetræskister. I den ene laa et Skelet, der var saa ødelagt, at al Undersøgelse var umulig; i den anden fandtes Knoglerne af en ung Pige, i den tredie genkendte Anatomen, *Professor His*, der som Videnskabsmand var taget med paa Raad, endelig en stærkt bygget Mand, hvis Alder kunde passe med Bach's. Med den tyske Forskers Grundighed gav Professor His sig nu til at lede efter eventuelle Lighedspunkter mellem

Kraniet og de Portrætter, der forelaa af Bach, og han kom derved først til det Resultat, at i det mindste intet modsagde Identiteten. Kraniets Form, den høje Pande, de dybt liggende Øjenhuler, det fremspringende Næseben, og først og fremmest den lidt fremskudte Undermund frembød mærkværdige Overensstemmelser med det Hoved,



Fig. 120. C. Seffner's ny Bach-Buste.

der var at se paa Billederne. For at naa et Skridt videre, foretog Professoren et interessant Forsøg. Han lod en Billedhugger, *C. Seffner*, tage en Gibsafstøbning af Kraniet og derpaa med Hjælp af Portrætterne forme en Bach-Buste over denne med Ler. Da Busten var færdig, blev den og Gibskraniet skaarne igennem paa langs, saa man kunde se, hvor tykt Leret laa paa alle Vegne. Det viste sig da, at Musklerne paa alle Punkter netop havde den Tykkelse, som

de normalt skal have paa et Menneskehoved. For at skaffe sig endnu større Vished, anmodede Professoren derefter Billedhuggeren om at forme en Händel-Buste over samme Gibsmodel. Busten blev dannet, men denne Gang passede Muskelmaalene ikke noget Sted. Der, hvor der normalt skulde ligge en svær Muskel, laa nu en tynd o. s. v. Det synes efter dette tvivlsomt, at det fundne Skelet virkelig har tilhørt Bach. Den som nu gæster Leipzig, behøver altsaa ikke mere forgæves at søge efter den store Mesters Grav. Den findes i den ny-restaurerede Johanniskirke, dér hvor Bach i sin Tid personlig har dirigeret saa mange af sine herlige Værker, og hvor Orgelet utallige Gange har genlydt under hans Hænder.

NITTENDE KAPITEL.

Georg Friedrich Händel.

Hvor isoleret en Stilling end Bach indtog mellem sine samtidige, var han dog ikke det absolut eneste Eksempel paa en selvstændig national Kraft i det attende Aarhundredes saa stærkt italieniserede Tyskland.

I forholdsvis kort Afstand fra Bach's Fødested, nemlig i Halle, fødtes endnu en Maanedstid før ham, den 23nde Februar 1685, en anden Musikbegavelse, der skulde komme til at gøre sit Land lige saa megen Ære, om han end søgte sit Ideal i en helt anden Retning, og ikke i den Udstrækning som Bach, blev sit Hjemland en tro Søn. Denne Musikbegavelse var Georg Friedrich Händel.

Händel stammede ikke, saaledes som Bach, fra en Musikerslægt. Hans Forfædre var for Størstedelen Haandværkere. Baade Bedstefaderen, Valentin Händel, og de to Fa'rbrødre var Kobbersmede; kun Faderen, Georg Händel, satte sit Maal højere; han var Barbér og Saarlæge[1]).

Tyve Aar gammel tilgiftede Georg Händel sig en Barbérforretning i Halle, og levede saa i 42 Aar sammen med sin ti Aar ældre Hustru, indtil hun døde, efterladende sig seks Børn: tre Sønner og tre Døtre. Naar en Enkemand hurtigt igen gifter sig, tror mange deri at se et Bevis for, at han har levet et lykkeligt Liv med sin første Hustru. I Fald dette passer, maa Georg Händel og hans første Hustru have haft en lykkelig Tid med hinanden; thi han holdt det som Enkemand kun ud i et halvt Aar. Hans anden Hu-

[1]) Hans praktiske Haandelag som Operatør skaffede ham 1652 Ansættelse som Amtskirurg for Amtet Giebichenstein; siden fik han Titel af „fyrstelig sachsisk og kurfyrstelig brandenburgsk Kammertjener og Livkirurg“ i Halle.

stru var Præstedatter og hed Dorothea Taust; hun var ved Brylluppet 32 Aar gammel, han 62.

Dorothea Taust skulde blive Georg Friedrich Händel's Moder. I den Ligtale, som siden blev holdt over hende, skildres hun som en from og elskelig Kvinde, hvis hele Ungdom var gaaet hen med at passe og pleje sine gamle Forældre, og som kun, „ifølge sin gamle Faders og mange gode Venners indtrængende Overtalelser“, havde ladet sig bevæge til at ægte Georg Händel og dermed forlade det Hjem, hvis Velsignelse hun hidtil havde været. For sine Børn Georg Friedrich og to Døtre, blev hun en god Moder. Især forstod hun i en sjælden Grad at vinde Sønnens Kærlighed og Fortrolighed. Det blev ham forundt at beholde hende længe, og hun vedblev lige til sin Død at staa ham nær. Paa sin Maade tog ogsaa Faderen sig af Drengen, men hans strenge Principper bevirkede, at han indgød Drengen mere Respekt end Tillid. Den gamle Mand havde ikke sin Hustrus Evne til at gaa ind paa et Barns Ideer og behandlede derfor vistnok tidt den lille Dreng strengere end nødvendigt var.

Georg Friedrich viste allerede som lille en uimodstaaelig Trang til at beskæftige sig med Musik. I en paafaldende tidlig Periode foretrak han Barnetrompeten, Fløjten og Trommen for alt andet Legetøj; ogsaa da han blev større, var og blev Musikken hans eneste Lyst. Med Mishag iagttog den gamle Fader en Tid lang Drengens Leg. Musikken var i hans Øjne et unyttigt Tidsfordriv, og han frygtede, ikke uden Grund, for at Drengens Musikiver kunde omstyrte hans Plan, der gik ud paa med Tiden at gøre Georg Friedrich til Jurist. Omsider kom saa den Dag, da Faderen skred ind. Alle Instrumenter blev pludselig, uden Naade, tagne fra Barnet, og man holdt ham, saa vidt det var muligt, borte fra Huse, hvor der blev drevet Musik. Alle, undtagen Faderen, kunde se, hvor meget Drengen led under Savnet af sin Yndlingsbeskæftigelse; derfor meldte der sig snart Venner og hemmelige Hjælpere. Et lille Klavikord blev i al Stilhed praktiseret op paa Forældrenes Loft, og om Natten listede den lille Dreng sig saa derop og øvede sig, uden at nogen kunde høre ham. Først da Georg Friedrich voksede til og ogsaa begyndte at vise Interesse for andre Ting, blev Faderen mere eftergivende over for ham, saa han fik Lov til at øve sig lidt i Ny og Næ. Man havde gjort den gamle vis paa, at Musikken, naar den blev dreven med Fornuft, ikke i mindste Maade behøvede at forstyrre Læsningen, og saaledes gik Georg Friedrich, trods alle Forhindringer, stadig frem,

skønt, vel at mærke, kun ved sin egen Hjælp. Det var en ganske tilfældig Omstændighed, der omsider skaffede ham en Lærer.

Faderen blev en Dag paa Embedsvegne kaldt til Weissenfels, hvor han var Hertugens Læge. Georg Friedrich tiggede om at maatte komme med; hans Nevø[1]) var Kammertjener hos Hertugen; ham vilde han gerne besøge. Men han fik et bestemt Afslag. Mismodig saa Drengen sin Fader køre bort, men en Tid efter, at Vognen var forsvundet, tog han en rask Beslutning. Saa hurtigt han kunde, løb han bagefter og indhentede virkelig Køretøjet en Milsvej uden for Byen. Naturligvis paadrog han sig derved en streng Irettesættelse af Faderen, men han fik sin Vilje. At sende ham den lange Vej tilbage, kunde den gamle ikke bære over sit Hjerte, og han blev saa taget op med. Paa denne Maade kom Georg Friedrich til Weissenfels, og det blev hans Lykke. Hans Nevø gjorde ham straks bekendt med flere af Kapelmusikerne, der toge ham med til Prøverne, og de vare ikke længe om at opdage, hvad der boede i Drengen. De foreholdt Faderen det syndige i at lade dette Talent skøtte sig selv, men han vilde i denne Sag ikke lade sig sige; at Musikere forsvarede Sønnen, betød intet for ham. Georg Friedrich's Venner opgav ham dog ikke. Da Gudstjenesten en Søndag var forbi, satte de resolut Drengen paa Orgelbænken og lod ham spille Postludiet. Hertugen, som var i Kirke, blev opmærksom paa, at Orgelspillet den Dag havde en anden Lyd end sædvanlig, og spurgte straks sin Kammertjener om, hvem det var, der spillede. Straks efter fik Georg Friedrich Ordre til at møde paa Slottet med sin Fader. Hertugen var venlig imod ham og roste hans flinke Orgelspil, men Faderen overøste han med Bebrejdelser. Han forestillede ham, hvor urigtigt han handlede i ikke at lade Drengen lære noget i det Fag, paa hvilket hans medfødte Begavelse saa ubetinget viste ham ind. Musikken var en Naadegave, Vorherre havde givet hans Søn, og det var en stor og utilgivelig Synd, hvis han lod dette Pund ligge og tvang Drengen ind paa Omraader, hvor han sandsynligvis ikke vilde kunne yde mere end enhver anden. Hertugen talte saa indtrængende, at den gamle Händel omsider tøede op. Han lovede straks efter Hjemkomsten at give Sønnen en dygtig Lærer; han skulde nu faa Lov at følge sin Lyst, men han skulde samtidig ogsaa læse; den gamles Haab stod endnu til, at Sønnen maaske dog ad Aare kunde betænke sig og foretrække den studerende Vej.

[1]) En Søn af en af Georg Friedrich's Halvbrødre.

Saa snart de kom hjem blev Georg Friedrich sat i Latinskolen og fik paa samme Tid en dygtig Musiklærer i Friedrich Wilhelm Zachau, Organisten ved Liebfrauenkirche i Halle. Zachau var ikke nogen fremragende Komponist, men han synes at have haft et godt Greb paa at undervise. Händel selv talte senere altid godt om denne sin første og eneste Lærer. Lærer og Elev gave sig straks til at gennemstudere alt, hvad Zachau besad af inden- og udenlandske Musikalier. Sjældnere Musikstykker blev afskrevne og grundigt studerede; samtidig beskæftigede man sig ogsaa med fri Opgaver: der blev komponeret Orgelstykker og Kirkekantater. Jævnsides med Kompositionsstudierne gik den praktiske Musikøvelse. Mest Flid blev der anvendt paa Orgel- og Klavérspillet, men efter Tid og Lejlighed blev ogsaa Violin og Obo, ja næsten alle Orkesterinstrumenter, tagne for og øvede.

Det synes, som om Zachau og hans Elev har anvendt deres Tid godt. I det mindste blev Georg Friedrich allerede 1696 befunden moden til at foretage sin første Kunstrejse, der gjaldt Berlin.

Det foregaaende har vist, at Musikken netop ved denne Tid var højt anset ved det brandenburgske Hof. Kurfyrstinde Sophie Charlotte's Musikkærlighed drog en Mængde Musikere til Hovedstaden, og naturligvis især Italienere. En Ven af Georg Händel indførte den elleveaarige Dreng ved Hoffet, hvor hans Klavérspil straks vakte stor Opsigt. Kurfyrsten, Frederik den tredie, blev saa indtaget i den unge Musiker, at han endogsaa tilbød at tage ham under sin særegne Beskyttelse, ved at sørge for hans videre Uddannelse i Italien. Heldigvis tog den gamle Händel ikke imod dette Tilbud; i modsat Fald vilde Sønnens Fremtid rimeligvis være bleven ødelagt. Ligesom alle Hofmusikere, vilde han da være bleven en Kastebold for sin Fyrstes Luner, beundret i Dag, i Morgen kastet bort. Da Frederik Wilhelm den 1ste siden kom til Magten, afskedigede han, som bekendt, med et Pennestrøg hele den kongelige Musiketat. Hvilken Skæbne, der da havde ventet Händel, er let at se. Han vilde enten være bleven taget i Militærmusikkens Tjeneste eller prisgivet Sult og Nød, thi den, der var uddannet paa Landsherrens Bekostning, kunde i de Tider ikke gaa i nogen anden Herres Sold.

Det, som bevægede Georg Händel til at give Kurfyrsten et Afslag, var dog maaske næppe saa meget Ængstelse for Sønnens Fremtid, som Haabet om endnu at se ham ombytte Musikken med Juraen.

Det var en mærkelig Tilfældighed, at den unge Händel i Berlin kom til at stifte Bekendtskab med to Musikere, der siden i hans Manddomsaar skulde blive hans Antagonister i en anden evropæisk Hovedstad. Disse to Musikere vare Attilio Ariosti og Giovanni Buononcini. Det Uvenskab, der siden især bestod imellem Händel og *Buononcini*, spirede maaske allerede ved dette første Møde, da Italieneren behandlede det af alle beundrede Vidunderbarn med en fornærmelig Ringeagt. Selv efter at have set slaaende Beviser for Drengens Begavelse, holdt han sig koldt tilbage og undgik enhver Tilnærmelse. Anderledes venligt blev Georg Friedrich behandlet af Ariosti, der glædede sig over hans Talent og i Timevis kunde more sig ved at høre ham spille.

Aaret efter at Händel var kommet hjem fra denne sin første Kunstsrejse, mistede han sin Fader; han manglede da tolv Dage i at have fyldt sit tolvte Aar. Fem Aar efter tog han sin Studentereksamen og begyndte at besøge Universitetet. Som en god Søn holdt han altsaa endnu sin Faders Ønske i Ære adskillige Aar efter dennes Død. At han sluttelig dog blev nødt til at opgive de juridiske Studier laa i Omstændighederne. Den syttenaarige Student fik Tilbud om et énaarigt Organist-Vikariat ved Moritzkirken og kom derved ind i en Virksomhed, der i den Grad optog hans Tid og Interesse, at Universitetsbesøgene umulig kunde fortsættes. Da Vikariatet var udløbet, var Händel ikke mere i Tvivl om, hvad Vej han burde følge; som Musikstudent sagde han nu sit Barndomshjem Farvel for at rejse ud og lære i den store Verden, allerførst i Hamborg.

At Händel netop først valgte at styre sine Fjed ad denne Kant, er forstaaeligt nok, naar man betænker, hvor stort et Ry der ved det 18de Aarhundredes Begyndelse gik af Hamborgeroperaen. Det synes mærkeligt, men vist er det alligevel, at Händel endda ikke lærte saa lidt under sit Ophold i denne By, hvor alt kun levede og aandede for Keiser's lette, overfladiske Musik. „Da Händel kom til Hamborg,“ fortæller Mattheson, „skrev han lange, lange Arier og aldeles endeløse Kantater, der dog ikke havde den rette Skik eller Smag, skønt de var fuldkomne i Harmonien, men han blev snart studset anderledes til i Operaens høje Skole. Han var dygtig paa Orgelet (dygtigere end Kuhnau), i Fugaer og Kontrapunkt især *ex tempore*, men han forstod sig kun lidt paa Melodien, før han kom til den hamborgske Opera.“ Händel's Besøg i Hamborg er allerede flygtigt

bleven omtalt i 12te Kapitel. Som Johann Mattheson's Protegé gjorde han, som dér meddelt, ufortøvet sin Entré i Hamborgs Musikverden. „Den 9ende Juli 1703," skriver Mattheson i Aaret 1740 i sin Selvbiografi, i hvilken han af Beskedenhed omtaler sig selv i tredie Person, „blev han (Mattheson) paa Maria Magdalene-Orgelet i Hamborg bekendt med den verdensberømte Händel, indførte ham i sin Faders Hus og viste ham alle optænkelige Velgerninger" etc. Den „verdensberømte" Händel tog foreløbig beskedent imod en Plads som anden Violinist i Operaorkesteret, „men da man en Gang var i Bekneb for en Klavérspiller," skriver Mattheson, „lod han sig overtale til at indtage dennes Plads, og viste da, at han var Mand for sin Hat, hvad før kun jeg havde anet."

Hvor ivrigt Mattheson tog sig af Händel's Velfærd, ses ogsaa af hans Forsøg paa straks at skaffe sin unge Ven en Organistplads i Lübeck. Med Mattheson begav Händel sig allerede kort efter sin Ankomst til Hamborg, til den nævnte By, hvor man søgte en Organist som Afløser for den alderstegne Dietrich Buxtehude. Händel's dygtige Orgelspil gav ham gode Udsigter til at opnaa Embedet, men han trak sig hurtigt igen tilbage, da han fik at vide, at Embedets Overtagelse forpligtede til Giftermaal med Buxtehude's Datter, der hverken var ung eller køn. Man ser heraf, i hvor lidt Händel af Karakter lignede sin Fader, der i sin Tid netop i samme Alder, ikke havde betænkt sig paa at holde Bryllup med sin Mesters forholdsvis gamle Datter, for derved at faa et Levebrød og komme i Vej.

Med uforrettet Sag tog de to unge Musikere igen hjem til Hamborg, efter i Lybeck „at have modtaget mange Æresbevisninger og nydt mange Fornøjelser" [1]).

En Tid fandt Händel sig taalmodigt i at lade sig beskytte af Mattheson. Da han skrev sin første Opera „Almira", bar han endnu Stykke for Stykke sin Komposition hen til sin Ven, for at faa hans Raad og høre hans Mening, men saa indtraf der en Begivenhed, der omsider gjorde Händel ked af dette Formynderskab.

Mattheson havde skaffet Händel en Del Elever. Blandt dem fandtes ogsaa en ung Hr. von Wich, Søn af den engelske Gesandt i Hamborg. I Aaret 1704 blev Mattheson opfordret til at være den unge Herres Hovmester, og paatog sig med det samme ogsaa uden videre at uddanne ham i Musik. Paa denne Maade fratog han

[1]) Mattheson's Selvbiografi i „Ehrenpforte".

Händel dennes Elev og motiverede sin Adfærd dermed, at Vennen ikke passede sine Timer. Fra dette Øjeblik tabte Händel sin Lid til Mattheson og bestemte ikke mere at ville gaa i hans Ledebaand.

Den 5te December 1704 opførtes Mattheson's Opera „Cleopatra“, i hvilken Komponisten selv spillede Helten, Antonius' Rolle. Händel dirigerede ved Klavéret. Mattheson, der altid gerne vilde tage alt det Bifald, han kunde faa, plejede i Almindelighed, umiddelbart efter Selvmordsscenen i sidste Akt, at begive sig ned i Orkesteret for selv at dirigere sin Opera til Ende. Da han denne Aften efter Sædvane indfandt sig og affordrede Händel Dirigentstaven, nægtede hans fordums Myndling uden videre at vige ham Pladsen og dirigerede roligt Operaen færdig, mens Mattheson maatte staa ved Siden af til Latter for alle, som lagde Mærke til det. Ude af sig selv over denne Krænkelse, fo'r Mattheson efter Forestillingens Afslutning til og gav Händel en Ørefigen. Händel trak rask sin Kaarde, og det kom paa offentlig Gade, uden for Teateret, til en Tvekamp, som kunde have kostet Händel Livet, hvis ikke Mattheson's Kaarde var sprungen imod en stor Metalknap i hans Frakke. Den 30te December fulgte en Forsoningsscene, ved hvilken Mattheson „havde den Ære“, at beværte Händel hos sig. Derpaa overværede de om Aftenen i Forening Prøven paa „Almira“ „og blev bedre Venner end nogen Sinde“, meddeler Mattheson i „Ehrenpforte“. Striden blev altsaa bilagt, men efterlod dog uden Tvivl sine Spor. I alt Fald faar man Indtrykket af, at Forholdet mellem de to efter denne Tid ikke mere er det gamle.

Händel havde nu ogsaa befæstet sin Stilling i Hamborg saa vidt, at han ikke mere trængte til andres Hjælp. Sekundviolinist var han forlængst hørt op at være. Lejlighedsvis optraadte han nu som Dirigent ved Operaen. Som debuterende Operakomponist var Händel i Januar 1705, med Operaen „Almira“, endogsaa ved at gøre den i Hamborg hidtil næsten enemægtige Reinhard Keiser Rangen stridig (se ovf. 12te Kapitel). „Almira“ opførtes circa tyve Gange i Træk og fulgtes hurtigt af Händel's anden Opera „Nero“ [1]). De to Operaer vakte en saadan Opsigt, at Keiser, der som Operadirektør selv havde bifaldet Operaernes Opførelse, blev urolig for, at den unge Komponist skulde komme til at fordunkle ham. Hans Stjerne var i den senere Tid begyndt at dale og han frygtede, ikke helt uden Grund, for, at hans Rolle var ved at udspilles. I stor Hast

[1]) Partituren til denne Opera er gaaet tabt.

fik Keiser derfor Digteren Barthold Feind til at skrive Parodier paa begge Händel's Operaer og satte selv Musik til. Men han fik kun lidt Glæde af sit Værk. Den ene af hans Operaer var netop bleven opført og modtaget med stor Ligegyldighed, da Teateret maatte erklære sig fallit, og han maatte tage Flugten sammen med sin Meddirektør Drüsike (se ovf. 12te Kapitel). Imidlertid betog Keiser's Optræden dog foreløbig Händel Lysten til at skrive flere Operaer. Han foretrak for en Tid igen at give Timer og underviste fra Morgen til Aften. Det var gaaet op for ham, at han endnu selv trængte til at lære, men ikke kunde lære mere dér, hvor han var. Hans Stræben gik ud paa at komme Syd paa til Italien, for at lære den italienske Musik at kende. Med Ihærdighed arbejdede han derfor paa at skaffe Midlerne til en større Rejse. Ved Nytaarstid 1707 udgjorde hans Kassebeholdning 200 Dukater, og med denne Sum begav han sig paa Vej. Et Tilbud om fri Rejse, der allerede i Aaret 1705 var blevet ham gjort af en toskansk Prins, havde han afvist. Han vilde foretage Rejsen paa egen Regning og vilde ikke være nogen Tak skyldig. Ved sin Bortrejse fra Hamborg efterlod han dér endnu en Dobbeltopera „Florindo og Daphne", der 1708 blev opført i Hamborg, men blev kølig modtaget.

Chrysander formoder, at Händel, inden han tiltraadte sin store Rejse til Italien, i Julen har besøgt sin Moder i Halle; men derfra maa det saa være gaaet hurtigt Syd paa; endnu inden Udgangen af Januar indtraf Händel i Florens. De nærmere Enkeltheder ved hans første kortvarige Besøg dér savnes. Man ved kun, at han allerede i Marts tog videre til Rom for at høre Paaskemusikken. I Løbet af Sommeren vendte han igen tilbage til Florens, for at være til Stede ved Indstuderingen af sin Opera „Rodrigo", hvis Opførelse i Efteraaret han imødesaa med stor Spænding, thi meget afhang jo af, om denne hans første italienske Opera bifaldtes af Italienerne eller ej. Da Opførelsen omsider fandt Sted, viste det sig dog, at hans Ængstelse havde været ubegrundet. Operaen modtoges med Jubel. Storhertugen sendte som Tak Händel hundrede Sequiner og et Sølvservice, og den syttenaarige smukke Sangerinde[1]), der udførte Operaens Hovedparti, tabte efter Sigende helt og aldeles sit Hjerte til den fremmede unge Komponist. Da Händel ved Nytaarstid 1708 rejste til Venedig for der at opføre en ny Opera „Agrippina" søgte hun Orlov hos Storhertugen for at kunne følge den tilbedte

[1]) Den senere verdensberømte Vittoria Tesi, se ovf. Kap. 14.

Mester og igen udføre Hovedrollen i denne hans anden italienske Opera. Det Bifald, „Rodrigo“ vandt i Florens, blev, som det synes, endnu langt overgaaet af den Sensation, „Agrippina“ vakte i Venedig. „Tilhørerne blev saa betagne af denne Forestilling,“ skriver Mainwaring, „at en fremmed, efter deres Opførsel at dømme, maatte have antaget dem alle for at være gale. Ved hver lille Pavse rungede Teateret af Udraabet „Viva il caro Sassone“. — Man var lynslagen over hans Stils Storhed og Ophøjethed“ o. s. v. Blandt de mange, der i Venedig hilste Händel som en opgaaende Stjerne, fandtes Prins Ernst August af Hannover, i hvis Følge der, foruden en Del hannoveranske Hofmænd, var adskillige fornemme Englændere. Händel blev baade indbudt til Hannover og til London, men foreløbig havde han mest Lyst til at blive i Italien lidt endnu.

Den Sejr, Händel vandt med „Agrippina“, bar hurtigt hans Navn ud i de videste Kredse. Helt oppe i Hamborg omtales Händel allerede i Aaret 1708 som „den nu i Italien saa stærkt yndede og berømte Mons. Händel.“ I Rom og Neapel modtoges Händel efter dette med aabne Arme baade af Kunstnere og af Musikelskere. Händels Italiensrejse antager fra dette Øjeblik Karakteren af et Triumftog.

Stort Udbytte høstede han især af sit Ophold i Rom. Havde Bekendtskabet med Vittoria Tesi og andre berømte Sangkunstnere i Florens og Venedig været Händel gavnligt ved Studiet af den italienske Solosang, saa blev dette hans andet Besøg i Rom ham til Nytte for saa vidt, som det for første Gang gav ham rig Øvelse i at behandle Orkestersatsen.

Ankommen i Rom blev Händel straks optaget som Æresgæst i *Arkadiernes* og i *Kardinal Ottoboni*'s berømte Akademier. Dette stimulerede til at skabe nye Værker. Med Ottoboni's ypperlige Orkester og med en Solist som Archangelo Corelli, lod der sig noget udrette; derfor lagde Händel i sit romerske Hovedværk, Paaske-Oratoriet „Il Ressurrezzione“, særlig Vægt paa Instrumentationen, der da ogsaa her falder adskilligt fyldigere ud, end man ellers den Gang var vant til det.

Til de interessante Bekendtskaber, Händel gjorde i Italien, hører Alessandro og Domenico Scarlatti. Med den sidst nævnte førtes han netop allerførst sammen i Rom, hvor Kardinal Ottoboni istandbragte en Konkurrence mellem de to Klavérkunstnere. Der var ingen af de tilstedeværende, der saa sig i Stand til at af-

gøre, hvem af dem der spillede bedst. Scarlatti udmærkede sig ved sit legende, fantasirige Spil, Händel ved sin Fingerfærdighed og ved sit ildfulde Foredrag. Afgørende til Händel's Fordel faldt derimod den Prøve ud, han og Scarlatti siden anstillede ved Orgelet. Scarlatti var her den første, der tilkendte Händel Prisen.

Med Faderen og Sønnen Scarlatti begav Händel sig i Juli 1708 videre til Neapel. Om hans énaarige Ophold dèr er man kun sparsomt underrettet. „Fra Rom,“ skriver Mainwaring, „rejste Händel til Neapel, hvor han, ligesom de fleste andre Steder, havde et Palads



Fig. 121. Georg Friedrich Händel.

til sin Raadighed og blev forsynet med frit Taffel, Vogn og andre Bekvemmeligheder;“ og siden: „mens han var i Neapel, modtog han Indbydelser fra de fleste Standspersoner, der boede i Byen og dens Omegn; og den priste sig lykkelig, som kunde fange ham først og beværte ham længst.“ Man kan deraf se, at Händel ogsaa i Neapel traf venlige Mennesker. Det positive Resultat af hans Besøg i Scarlatti's By, var en Række melodiskønne Kantater og franske Chansons. Blandt Kantaterne findes Pastoralen „Acis, Galatea e Polifemo“, et Slags Forarbejde til den „Acis og Galatea“, Händel siden i sin modne Periode skulde udarbejde i England.

I Efteraaret 1709 var Händel igen i Rom og derpaa ved Karnevalstid 1710 i Venedig, hvor han fornyede Bekendtskabet med sine engelske og hannoveranske Venner og omsider foresatte sig at besøge London. I Følge med den hannoveranske Kapelmester Agostino Steffani[1]) begav Händel sig fra Venedig dog først til *Hannover.* Da den hannoveranske Kurfyrste havde Udsigt til i den nærmeste Tid at blive Konge i England, havde man nemlig raadet Händel til at rejse denne Vej, for i alle Tilfælde først at sikre sig en Stilling ved det hannoveranske Hof. Den kurfyrstelige Familie tog venligt imod ham. Steffani stod netop i Begreb med at tage sin Afsked; man trængte derfor til en Kapelmester og bød paa Steffani's Anbefaling Händel den ledige Plads. Han tog imod den paa den Betingelse, at man først tilstedte ham Orlov til en Englandsrejse.

I Halle, som han besøgte paa Vejen til England, fandt han meget forandret. Hans ene Søster var død, mens han havde været i Italien, den anden var nu gift, saa Moderen sad ene tilbage i Hjemmet.

Händel kunde ikke have valgt en heldigere Tid til sit Englandsbesøg. Den italienske Opera optog netop i dette Øjeblik alles Interesse, og der fandtes i den engelske Hovedstad et Sangerpersonale, der for Tiden ikke havde sin Mage i Verden. Allerede før sin Ankomst til London var Händel Englænderne bekendt som en stor og berømt Kunstner. Man havde fra Udlandet hørt fortælle om hans store Bedrifter som Klavérvirtuos og Operakomponist, og tog derfor imod ham med aabne Arme. Ved Hoffet fik han hurtigt en høj Stjerne hos Dronning Anna, der var en lidenskabelig Klavérspillerske og i høj Grad beundrede hans Præstationer paa dette Instrument, som særlig hun satte Pris paa. Men ogsaa ved Operaen hilste man hans Komme med stor Glæde. Direktøren for *Haymarketteateret*, Aaron Hill, udkastede øjeblikkelig Planen til en Opera; Signor Rossi satte Udkastet om i italienske Vers og Händel maatte straks gaa i Gang med at komponere Musikken. Som Stof valgte man Rinaldo's og Armida's Kærlighedshistorie af Tasso's „befriede Jerusalem". Händel gik til det med en saadan Iver, at han knap gav Hill Tid til at blive færdig med Teksten; Scene for Scene trak han det vaade Manuskript bort under Digterens Pen og efter fjorten Dages Forløb forelaa Operaen fiks og færdig, saa man kunde skride til Prøverne.

[1]) Som fremragende Kammerkomponist omtalt i 10ende Kap.

Ved Opførelsen den 24nde Februar 1711 gjorde Operaen „Rinaldo" kolossal Lykke. Et trykt Udvalg af Arierne indbragte Forlæggeren Walsh 1500 £, d. e. 27000 Kr.[1]), og Operaen holdt sig uafbrudt paa Repertoiret indtil Saisonens Slutning den 2den Juni. Det var med stor Ulyst, at Händel allerede i samme Maaned igen forlod London for at tiltræde sit Embede i Hannover. Hans mange engelske Venner, deriblandt ogsaa Dronning Anna, bad ham indstændigt om snart at komme igen, og han lovede det, forudsat at hans Pligter vilde tillade det.

Om Händel's Virksomhed i Hannover ved man kun lidt at fortælle. Da den hannoveranske Opera i denne Periode laa fuldstændigt hen, har det sikkert især været Kammermusikken, det paalaa den unge Kapelmester at varetage. Derom vidner ogsaa den Række klassiske og i deres Art uovertræffelige *Kammerduetter*, som Händel, med Steffani som sit Forbillede, forfattede i Hannover og tilegnede Kurprinsesse Caroline, der senere som Englands Dronning blev ham en god Støtte. Ogsaa Händel's saakaldte *Obokoncerter* stamme efter al Sandsynlighed fra denne Periode.

Imidlertid modtog Händel fra London Opfordring efter Opfordring til at komme tilbage. 1712 bad han derfor igen om Rejsetilladelse og fik den paa den Betingelse, at han vilde vende hjem „i rimelig Tid". I November 1712 kunde Händel altsaa paa ny træde frem for det engelske Publikum, men hans Fremtræden blev denne Gang ikke straks ledsaget af den Jubel som sidst. Hans Opera „Il pastor fido" gjorde ikke Lykke. Fejlen laa ikke hos Komponisten: hans Musik var god nok; det var det kedelige Sujet, Mangelen paa fremtrædende Sangkræfter og maaske mest af alt den forhastede Indstudering, der bar Skylden. Heller ikke Händel's følgende Opera „Teseo" havde Lykken med sig. Da den i et Par Aftener havde trukket fuldt Hus, gik nemlig Operadirektøren fallit og forsvandt uden at have betalt Dekorationerne eller affundet sig med Sangerne. Forestillingerne maatte derfor i nogen Tid indstilles. Først da Sangerpersonalet efter en Del Raadslagning var kommet overéns om selv at overtage Teaterets Ledelse for Resten af Saisonen, blev „Teseo" igen taget for og opførtes endnu forskellige Gange med godt Besøg.

[1]) Händel skal derfor i Spøg have foreslaaet Walsh, at de næste Gang byttede Roller, saa Walsh komponerede Operaen og han (Händel) solgte den.

Operamusikken var forøvrigt i Øjeblikket ikke Händel's Hovedinteresse. Den forestaaende Fredslutning mellem England og Frankrig havde givet ham Lyst til at forfatte et *Te Deum*, som han meget ønskede at faa opført ved den offentlige Taksigelsesfest, der i Anledning af Freden paatænktes fejret i Paulskirken. Et stort Spørgsmaal var det rigtignok, om man ved denne Lejlighed vilde tillade en Udlænding at levere Musikken: det gjaldt derfor Händel om at spille sine Kort klogt. En musikalsk meget værdifuld Ode, han komponerede til Dronningens Fødselsdag, skaffede ham, hvad han ønskede. Dronning Anna overdrog Händel baade at skrive et *Te Deum* og et *Jubilate*. Det var uden Tvivl med fuldt Overlæg, at Händel anlagde sin Komposition efter Mønster af et Te Deum, der var skrevet af Purcell og i England nød stor Yndest. Han kom dermed den nationale Smag i Møde, hvad der ved denne Lejlighed havde Betydning. At der hos en Mester som Händel ikke kunde være Tale om Plagiat er klart: det var kun i Udtryksform og i Stil, at han bestræbte sig efter at ligne sin Forgænger i England. Dronning Anna var paa Grund af Sygdom forhindret i personlig at overvære Opførelsen, men hun tilstillede ikke desto mindre som Tak Händel en livsvarig aarlig Pension paa 200 £.

I og for sig havde Händel baaret sig meget dumdristigt ad, da han hjalp med til at festligholde en Fredslutning, der mindst af alle begunstigede hans retmæssige Herre, Kurfyrsten af Hannover. Denne Fejl lod sig vanskelig oprette, og Händel tog derfor det Parti, foreløbig at opgive Hjemrejsen. Den 1ste August 1714 indtraf saa den for Händel i Øjeblikket saare uheldige Begivenhed, at Dronning Anna døde aldeles pludseligt, og samme Dags Eftermiddag blev Kurfyrst Georg af Hannover udraabt til Konge af England. Den 20nde September holdt den ny Konge sit Indtog i London, og Maanedsdagen derefter blev han højtidelig kronet i Westminster. Händel befandt sig under alt dette i en pinlig Stilling. Kongen lod, som om han ikke var til, og Händel havde derfor ikke Mod til at fremstille sig ved Hoffet. Hans Operaer „Rinaldo“ og „Almahide“ blev opførte, men efter ham spurgte ingen. Han kunde maaske længe være gaaet omkring paa denne Maade, hvis ikke hans Venner havde hjulpet ham. Disse Venner vare Baron Kielmannsegge, hvem Händel havde lært at kende i Hannover, og Grev Burlington, i hvis gæstfri Hus han boede og endnu blev boende i flere Aar.

I August Maaned 1715 tænkte Kongen paa at foretage en Sejltur ned ad Themsen. Der skulde ved denne Lejlighed udfoldes stor Pragt og beredes ham forskellige Overraskelser; blandt disse indlemmede man en Serenade, som Händel i Hemmelighed maatte komponere, og som under hans personlige Ledelse skulde opføres i en Baad, der fulgte umiddelbart efter Kongeskibet. Den smukke Musik opfyldte sin Hensigt. Kongen spurgte efter Komponisten, der derefter blev ført frem af Baron Kielmannsegge. Baronen forestillede ham som en Person, der var sig sin store Forseelse vel bevidst, men hidtil ikke havde haft Mod til at bede Majestæten om Tilgivelse. Delinkventen vilde gøre sit yderste for at gøre sin Fejl god igen, hvis Kongen blot vilde tage imod ham. Dermed var Kongen vundet[1]). Han indrømmede tilmed fra nu af Händel en aarlig Gage paa 400 £, en Indtægt, der faa Aar efter steg til 600 £, da Dronning Caroline antog Händel som Musiklærer for de kongelige Børn.

Ikke længe efter ledsagede Händel Kong Georg den 1ste til Hannover, hvor han dog kun blev i kort Tid. I denne Tid opstod hans Musik til Brockes Passion (se ovf. 17de Kap.). — Efter sin Tilbagekomst til London fik Händel af en Rigmand og Musikmæcen, Hertugen af Chandos, en overmaade smigrende Opfordring til at bo hos ham paa hans Lystslot i *Cannons,* nogle faa Mil fra London. Hertugen var en stor Original og satte en Stolthed i at indrette sit Palais med en næsten æventyrlig Pragt. Til Slottet hørte der et Kapel, hvor der blev afholdt Gudstjeneste, og til hvilket der var knyttet et stort Kor og et Korps af dygtige Instrumentister. Händel skulde, imod at faa sit Ophold godtgjort, spille Orgel i Kirken, dirigere Kirkemusikken og komponere den Musik, man behøvede. Da der i Øjeblikket ikke var nødvendigt Brug for ham i London, tog han imod Tilbudet. I Cannons tilbragte han tre fredelige og lykkelige Aar i romantiske Naturomgivelser og blandt Mennesker, der forstod ham og satte Pris paa ham. Hans tolv berømte *Anthems,* Oratoriet *Esther* og Hyrdespillet *Acis og Galatea* ere Minder fra denne lykkelige Periode, der gik forud for stormfulde Dage, i hvilke Händel skulde faa Brug for al sin medfødte personlige Viljekraft for at kunne opretholde sin Stilling i England. Opholdet i Cannons danner en smuk og harmonisk Afslutning paa

[1]) Chrysander retter i det 3die Bind af sin Händel-Biografi Tiden for denne Begivenhed til Juli 1717. Efter dette at dømme, har Händel endogsaa ladet Aar gaa hen, før han foretog noget Skridt for at formilde Kongen.

den første Halvdel af Händel's Liv. Han betegnede siden ogsaa selv Aaret 1720 som et Hovedvendepunkt i sit Liv: han havde nu lært. hvad der var at lære, og gik fra denne Tid helt sine egne Veje[1]).

Savnet af en fast italiensk Opera i London foranledigede i Vinteren 1718—19 de engelske Hofkredse til at lægge Planer om Oprettelsen af et Operaakademi i den engelske Hovedstad. En Grundkapital blev hurtigt bragt til Veje ved Aktietegning, og Kongen, der selv var blandt Aktionærerne og gav sit Minde til, at Anstalten døbtes „det kongelige Operaakademi“, overdrog derpaa foreløbig Händel alene Bestyrelsen af de musikalske Anliggender. Den 21nde Februar 1720 indskibede Händel sig for ifølge Kongens Ordre at rejse til Tyskland og hverve Sangere. I Düsseldorf engagerede han Benedetto Baldassarri; i Dresden havde han det store Held netop at indtræffe til Kurprinsen af Sachsens Formæling, i hvilken Anledning han dér forefandt de ypperste af Italiens Sangere, med den berømte Antonio Lotti og hans fejrede Hustru i Spidsen. Det engelske Guld gjorde ham det let at formaa Flertallet af dette Selskab, deriblandt den verdensberømte Senesino (se ovf. 15de Kap.), til at besøge England, saasnart den Kontrakt var udløben, der bandt dem til Dresden. I Oktober 1721 lovede de at komme; indtil da maatte man i London hjælpe sig med Benedetto Baldassarri og de Sangkræfter, der allerede var til Stede i England.

Den 2den April 1720 aabnedes derefter Operaakademiets Forestillinger i Teateret i *Haymarket* med Operaen „Numitor“ af Venetianeren Giovanni Porta: den opførtes fem Gange, saa fulgte den 27nde i samme Maaned Händel's „Radamisto“. Da Hoffet den Aften for første Gang besøgte Operaakademiet, var Huset trængende fuldt. Mainwaring skriver: „Hvis man kan tro paa det, der fortælles af Folk, der ved den Lejlighed vare til Stede, maa Bifaldet have været lige saa overvældende som tidligere ved „Agrippina“'s Opførelse i Venedig; Trængselen og Tumulten var værre endnu. Den fornemme, glimrende Forsamling af Damer iagttog hverken Former eller Ceremoni, Anstand, Orden eller Høflighed. Mange, der havde tvunget sig Vej ind i Teateret med en Voldsomhed, der kun lidet sømmede sig for deres Rang eller Køn, besvimede af Varmen og af den indeklemte Luft. Flere Herrer, der, efter at Loge og Parterre vare optagne, bød fyrretyve Shillings for en Plads i Galleriet, bleve uden videre afviste.“

[1]) Chrysander: Händel. I.

Händel begyndte altsaa sit Foretagende under de lykkeligste Auspicier, men Bladet skulde snart vende sig. Efter at han i den første Saison havde været enestyrende ved Akademiet, indkaldte man ved den anden Saisons Begyndelse Giovanni Buononcini til at dele Pladsen med ham. Havde Hoffet været enebestemmende, vilde Händel uden Tvivl have beholdt Ledelsen for sig; men der gaves blandt Akademiets Subskribenter andre mægtige Personer, til hvis Ønsker der ogsaa maatte tages Hensyn. Den unge Grev Burlington havde i Rom hørt Buononcini's Opera „Astarto“ og havde syntes godt om den; man valgte derfor netop at indlede den ny Saison med dette Værk, der da ogsaa, fremført af den nu ankomne fortrinlige Trup af Sangere, gjorde saa stor Lykke, at det i denne ene Saison oplevede tre og tyve Opførelser. Dermed var Fejden *Buononcini contra Händel* aabnet. De teaterbesøgende delte sig fra nu af i to Lejre, af hvilke den ene holdt paa Buononcini, den anden paa Händel. Kampen blev saa meget mere ondartet, som den havde en politisk Baggrund. Den Del af den engelske Adel, der var utilfreds med at se en tysk Fyrste paa Englands Kongetrone, var naturligvis paa Forhaand indtaget imod den tysk fødte Musiker, der havde Kongen til Ven, og tog derfor øjeblikkelig Parti for Buononcini.

I Spidsen for Oppositionen stod den mægtige Familie Malborough, der som bekendt var Kongehusets argeste Fjender; og omkring dem samledes snart alle, der af en eller anden Grund følte sig fornærmede af Kongefamilien. Händel's Rival var ikke saa snart kommet til London, før Malborough's Familie paa det ivrigste tog ham under sin Beskyttelse. Han blev Leder af de Privatkoncerter, der to Gange hver Uge bleve afholdte i Malborough's Palais, og ved hvilke hans fortrinlige Violoncelspil kom ham udmærket til Gode. Da Hertugen af Malborough døde, overdrog man naturligvis ogsaa Buononcini og ingen anden at komponere Sørgehymnen over den en Gang saa verdensberømte Feltherre.

For at berede Akademiets Subskribenter en ganske særlig Fornøjelse, lod man de to Rivaler komponere en Opera: „Muzio Scævola“ i Fællesskab[1]), men skønt en upartisk Dom ved denne Lejlighed afgjort maatte falde ud til Fordel for Händel, bidrog dette Kup

[1]) Buononcini komponerede 2den Akt, Händel 3die. Ouverturen og 1ste Akt var af Filippo Matteo kaldet Pippo, en Violoncellist, der var ansat ved Akademiets Orkester.

kun til at nære Partistriden. I den paafølgende tredie Saison var det afgjort Buononcini, der vandt de fleste Laurbær, men Händel's Geni tillod ham ikke at beholde denne foretrukne Plads længe. Med Operaen „Otto" tog Händel i den fjerde Saison igen Forspringet for sin Rival, hvis Tilhængere efter denne Tid mere og mere faldt fra. 1724 var Smagen for Buononcini's Musik allerede saa kendeligt i Aftagende, at Akademiet ikke fandt sig beføjet til at engagere ham igen i den paafølgende Saison. — Buononcini's Triumfer toge i det hele en Ende med Forskrækkelse. For at bevise sin Duelighed i den strenge Sats, indsendte han i Aaret 1728 en Madrigal, han opgav at have komponeret, til *Akademiet for gammel Musik* i London. Tre Aar efter opdagede et af dette Selskabs Medlemmer tilfældigvis den selvsamme Madrigal i Lotti's „Duetti, Terzetti e Madrigali". Man meddelte Buononcini Sagen, og han var da fræk nok til at beskylde Lotti for Plagiat. Lotti var imidlertid i Stand til at fremlægge saa tydelige Beviser for, at Musikken var af ham, at Buononcini fra nu af ikke mere kunde begaa sig i England. Alle hans tidligere Venner trak sig bort fra ham, og han maatte med Skam forlade det Land, der for faa Aar siden ikke havde vidst, hvor højt det vilde ære ham.

Men tilbage til Händel, hvem vi forlode i Begreb med at opføre sin Opera „Otto" i Saisonen 1722—23. Til at udføre den kvindelige Hovedrolle i dette Værk havde Händel udset en Sangerinde, der netop i denne Tid vakte kolossal Opsigt i Italien. Denne Sangerinde var Francesca Cuzzoni, „den gyldne Lyre", som man kaldte hende i hendes Hjemland, en Kunstnerinde, der med alle sine Fuldkommenheder havde et temmelig tvivlsomt Rygte. Hun var grim at se til, og havde privat lige saa mange Fjender, som hun offentligt havde Beundrere i sin Egenskab af Kunstnerinde. Ogsaa Händel skulde snart opdage, med hvem han havde at skaffe. — Ifølge Kontrakten skulde Divaen indtræffe i London straks ved Begyndelsen af Saisonen 1722—23; i nogen Tid ventede man forgæves; saa satte man i Oktober Prøverne i Gang, samtidig med at Händel's gode Ven, Klavérspilleren Pietro Giuseppe Sandoni, gjorde sig færdig til at rejse Syd paa for at hente Sangerinden. Fristet af hendes Rigdom gik Sandoni undervejs ind paa at ægte hende, et Skridt han siden skulde komme til at fortryde. Deres Ægteskab blev i høj Grad ulykkeligt; man vil fortælle, at Cuzzoni endte med at myrde ham.

I den sidste Uge af December naaede omsider Sandoni og Signora Cuzzoni som Ægtefolk til London, og den 12te Januar optraadte Sangerinden for første Gang som Theophane i Operaen „Otto“. Inden det kom saa vidt, havde Signoraen dog forvoldet Händel adskillige Bryderier. Den Arie, hvormed hun skulde introducere sig, havde Händel med Flid anlagt meget dramatisk: den græske Prinsesse Theophane skal formæles med den tyske Kong Otto, hvem hun iforvejen kun kender af et Billede. Da hun stiger



Fig. 122 Francesca Cuzzoni.

i Land i det fremmede Kongerige, modtages hun imidlertid til sin store Rædsel af en Mand, der ikke i mindste Maade ligner det Billede, man har vist hende. Det aabenbares da ogsaa under Handlingens Forløb, at denne Mand er Otto's Uven, Prins Adalbert af Lombardiet, der paa denne Maade vil røve hans Brud. I en Arie, „Falsa imagine“, udtrykker Händel Prinsessens Angst og Uro paa en aldeles mesterlig Maade. En dramatisk begavet Sangerinde maatte kunne bringe meget ud af denne Scene, men Cuzzoni var misfornøjet. Hun forlangte en baaren patetisk Sang til at indføre sig med, og erklærede bestemt ikke at ville synge Arien. Det maa formodes, at

hendes Protest er bleven fremført i en haanende Tone; nok er det, at Händel i Øjeblikkets Vrede fuldstændig tabte sin Selvbeherskelse, greb Sangerinden om Livet og med sin kæmpestærke Arm holdt hende op i det aabne Vindue, mens han tordnede: „At I er en livagtig Djævel ved jeg, men I skal vide, at jeg er Beelsebub, Djævlenes Øverste!“ Han svor paa at ville kaste hende ud af Vinduet, hvis hun ikke lød ham, og hun lovede saa i sin dødelige Angst at føje ham i alt. Hun vovede efter denne Tid ikke mere at komme med Indvendinger og vogtede sig saa meget mere derfor, som Händel altid paa en sjælden Maade forstod at bringe hendes Stemme til sin Ret; det blev i hans Operaer, at hun i Fremtiden fejrede sine største Triumfer. Nogen paalidelig Ven fik Händel dog ikke i Francesca Cuzzoni; hun var ham kun underdanig, saa længe Frygten bandt hende. I en senere Periode stillede hun sig blandt Händel's Fjender og greb med Begærlighed Lejligheden, da hun kunde lade Händel undgælde for den Strenghed, hvormed han i sin Tid havde behandlet hende.

Samtidig med Francesca Cuzzoni kom ogsaa en tredie italiensk Komponist til London for at dele Pladsen med Händel og Buononcini; det var Attilio Ariosti, der dog aldrig naaede at tilkæmpe sig nogen fremragende Plads ved Siden af de to andre; han forsvandt allerede Aaret efter, sammen med Buononcini.

I Saisonen 1726 fik Francesca Cuzzoni en farlig Rivalinde i den allerede oftere omtalte verdensberømte Sangerinde Faustina Bordoni. Hun var ældre end Cuzzoni, men var ualmindelig smuk at se til; dertil sang hun som en Nattergal. Af Karakter var hun lige saa intrigant som Cuzzoni, men hendes medfødte store Skuespiltalent gjorde hende det let at forstille sig saaledes, at hendes Beundrere altid opfattede det som Natur, der i Virkeligheden var Komediespil.

Ikke saa snart havde man i Händel's Opera „Alessandro“ set Faustina og Cuzzoni optræde sammen, før man igen paa det ivrigste begyndte at tage Parti. Det blev i den musikalske Verden i London et staaende Stridsemne, hvem af de to Sangerinder der vel var at foretrække; man glemte over dem ganske at lægge Mærke til de andre Sangere, hvad der især fornærmede den store Senesino, der siden Akademiets Stiftelse havde været Operaens Hovedstøtte. Et lille Uheld var nok til at bringe hans Galde til at flyde over. Som Oppebærer af Titelrollen i Operaen „Alessandro“ paalaa det

ham med sine Soldater at storme en Fæstning, og han var da en Aften saa uheldig at løbe sit Sværd saa kraftigt ind i Fæstningens Papirsmur, at han, fulgt af Publikums drønende Latter, i Triumf bar et stort Stykke af Muren bort paa sit Sværd. Til den næste Forestilling meldte han sig syg og forlangte med det samme Orlov, da han nødvendigvis maatte til Italien „for at genoprette sin Sundhed“. Det var med Nød og næppe, at man formaaede ham til at komme tilbage til den paafølgende Saison, der, paa Grund af hans



Fig. 123. Faustina Bordoni, siden gift med Komponisten Joh. Ad. Hasse (se ovf.).

lange Udeblivelse, dette Aar først kunde tage sin Begyndelse i Januar Maaned.

Denne første uheldige Følge af Faustina's Engagement var dog for intet at regne i Sammenligning med den Skandale, hvortil Sangerindens Tilstedeværelse gav Anledning i den kommende Saison (Januar-Juni 1727). Man havde i denne endnu engang engageret Buononcini til at være Händel's Medregent ved Operaen, og det var i en af hans Operaer, at Fjendskabet mellem Francesca Cuzzoni og Faustina Bordoni udartede til det mindeværdige Slagsmaal, der til evige Tider vil danne en sort Plet i Londoneroperaens Historie. Det var Publikum, der var Skyld i, at de to Sangerinder saaledes

glemte sig selv. De to Partier modtoge afvekslende den ene og den anden af dem med Klap og med Hyssen og istemte sluttelig en saadan Kattemusik, at de to Sangerinder, blinde af Raseri, fo'r i Haarene paa hinanden.

Med denne Katastrofe fik Saisonen en brat Afslutning, og Akademiet kunde fra nu af tælle sine Dage. Da Händel i den næste og sidste Saison igen overtog Operaens Styrelse alene, og Striden mellem Sangerinderne atter var bilagt saa vidt, at de fandt sig i at optræde sammen, havde Publikum fuldstændig tabt sin Interesse for Akademiets Forestillinger. Som Dagens Helt optraadte nu i London Digteren Gay, der i sit berømte engelske Sangspil „The Beggar's Opera" gjorde sig lystig over de politiske og sociale Tilstande i Hovedstaden og fremfor alt gennemheglede den italienske Opera. Musikken var sat sammen af de mest bekendte italienske Operamelodier og af engelske Folkemelodier, og Stykket, der opførtes i *Lincoln Inn Field's* ny Teater, trak i den Grad Hus, at det saa sort ud for de andre Teatre og især for Akademiet. I et Brev til Swift omtaler Forfatteren sin store Succes og meddeler, „at den udenlandske Opera" i den nyeste Tid har været saa tyndt besøgt, at man nu har givet den Øgenavnet „the Beggar's Opera". Dette var de italienske Sangere for meget af det gode; de rystede Støvet af deres Fødder og rejste dybt krænkede alle som én tilbage til Syden, saa nu kunde Akademiet se, hvad det kunde gøre.

Efter en Del Raadslagning opløste man sidst i Aaret 1728 det Aktieselskab, der hidtil havde støttet Akademiet. Teater og Teaterrekvisitter bleve købte af Operaens hidtilværende tekniske Direktør Heidegger, der enedes med Händel om at fortsætte Foretagendet paa fælles Risiko. Operaen skulde fra nu af i Hovedsagen bæres oppe af faste Abonnenter, men Kongen gav sit Samtykke til, at Anstalten beholdt sit Navn af „kongeligt Musikakademi".

Det gjaldt nu først og fremmest om igen at samle en Trup dygtige Sangere. For at sikre sig disse, bestemte Händel sig til denne Gang at tage direkte ned til Italien. Den gamle Agostino Steffani gjorde ham Følgeskab, og de to gennemrejste saa den italienske Halvø paa kryds og tværs. I Venedig, i Rom og flere Byer opfriskede de gamle Minder og gjorde samtidig ogsaa Bekendtskab med den yngre italienske Musik, hvis mindre lødige Natur slog dem som en afgjort Tilbagegang i Forhold til tidligere Dages Musik. Efter at have sikret sig de nødvendige Sangere, blandt

hvilke Bernacchi og Signora Strada var de mest fremragende, besøgte Händel paa Hjemrejsen sin Fødeby Halle, hvor han for sidste Gang saa sin Moder, der nylig var bleven ramt af Apopleksi. Tildels lam og næsten blind kunde den gamle Kone kun endnu høre sin Søns Stemme og beføle hans Ansigt; hun døde halvandet Aar efter i sit firsindstyvende Aar.

Det smukke Forhold, der bestod mellem Händel og hans Moder, hvem han fra London besøgte saa ofte, hans Pligter tillod det, giver et værdifuldt Indblik i den store Mands Karakter. Gør den legemlig kæmpestore Händel baade paa Billederne og i sin offentlige Fremtræden fortrinsvis Indtrykket af at have været en streng og ubøjelig, til Tider næsten jærnhaard Mand, viser de Breve, han efter Moderens Død henvender til sin Svoger, at der bag de strenge Ansigtstræk har gemt sig et kærligt og gudhengivent Sind. Efter at have takket Svogeren for hans kærlige Omsorg for Moderen, tilkendegiver han sin egen dybe Sorg, men tilføjer fromt „dog, det var Guds Vilje, og den underkaster jeg mig i kristen Ydmyghed. Hendes Minde vil dog aldrig udviskes hos mig, før vi igen forenes efter dette Liv, hvad den inderlig gode Gud forhaabentlig i sin Naade vil forunde os.“ Hvor nøje Händel følte sig bundet til sin Slægt i Halle, beviser baade hans fortsatte Brevveksling med Svogeren, Manden til den i Aaret 1718 afdøde sidst levende Søster, og hans faderlige, omsorgsfulde Kærlighed til Søsterdatteren Frederikke, hvem han ved sin Død udnævnte til sin Universalarving.

Händel havde i Kompagniskab med Heidegger forvaltet Operaen i fire Aar, da en Sangerkabale igen forstyrrede Foretagendet. Bernacchi var allerede efter et Aars Forløb bleven afløst af Senesino, hvem Englænderne havde været saa opsatte paa at faa tilbage, at Händel ikke godt havde kunnet undslaa sig for at engagere ham. Havde Senesino før haft store Tanker om sig selv, saa blev han aldeles umedgørlig nu, da det gik op for ham, at man i London satte saa overvættes megen Pris paa hans Nærværelse. Hans storpralende Optræden imponerede virkelig ogsaa alle, undtagen Händel, der behandlede ham ganske som de andre Sangere og dermed straks paadrog sig Sangerens store Unaade. Følgen var, at Senesino trak større og større Veksler paa Händel's Taalmodighed, indtil denne efter et Par Aars Forløb blev ærgerlig og en Dag gav Sangeren sin Afsked. I et af Londons Blade læste man den 2den Juni 1733 følgende: „Man har fra paalidelig Kilde

meddelt os, at Hr. Händel, Operateaterets Generaldirektør, en Dag i denne Uge sendte Bud til Signor Senesino, den berømte italienske Sanger, og lod ham sige, at han fremtidig ikke mere havde Brug for ham.“ At Händel ikke gjorde dette Skridt ustraffet, siger sig selv. Det er ikke engang usandsynligt, at det hele har været aftalt Spil mellem Senesino og hans Venner, der havde en ganske særegen Grund til at ønske Sangeren løst fra sine Forpligtelser imod Händel. Fjorten Dage efter at Brudet havde fundet Sted, udgik der nemlig fra den londonske Adel Indbydelse til Dannelsen af et nyt Operaforetagende, der skulde modarbejde Händel's Akademi. Med Senesino som Impressario og med Prinsen af Wales som Protektor fik Modpartiet hurtigt stor Tilslutning og kunde snart ogsaa møde op med et udsøgt og vel sammensat Sangerpersonale. En stor Del af Händel's Sangere forlod ham for at gaa over til Modoperaen, der uden Vanskelighed ogsaa vandt Francesca Cuzzoni, der med stor Glæde greb denne Anledning til omsider at byde sin gamle Fjende Spidsen. Til Dirigent for den ny Opera valgte man Porpora; siden formaaede man ogsaa Hasse[1]) til at komme over fra Dresden.

Forladt af næsten alle sine Sangere maatte Händel igen søge til Italien for at skaffe sig et Personale. Det lykkedes ham ogsaa at hjemhente gode Kræfter, men ikke at holde Uheldet borte. Skønt hans Operaer var uendelig meget værdifuldere end det nyitalienske Klingklang, man bød paa i Modoperaen, maatte han Gang for Gang spille for tomt Hus, mens hans Modstandere dog kunde glæde sig ved nogenledes godt Besøg. Da Modoperaen havde bestaaet i én Saison, saa Händel sig tvungen til at opgive sit Kompagniskab med Heidegger og slog sig saa sammen med John Rich, der havde Teateret i *Coventgarden*. Heidegger gjorde sig ingen Samvittighed af straks at leje *Haymarket*-Teateret ud til Modoperaen, der hidtil havde taget til Takke med det tarveligere *Lincoln Inn Field*'s Teater, og stod sig godt ved Byttet.

Som Operadirektør i Coventgarden led Händel atter en Skuffelse, da hans bedste Sanger Carestini efter et Aars Forløb forlod ham,

[1]) Da man anmodede Hasse om at komme til England, spurgte han forundret, om Händel da var død? Han kunde ikke begribe, at man søgte ham, naar man ejede en Mester af Händel's Rang. Først nægtede han derfor at komme. Siden betænkte han sig dog og rejste; men hans Ophold i England blev kun kort og uden Betydning hverken for ham selv eller for den london'ske Opera.

fortrydelig over at være bleven sat i Skygge af Farinelli, der i Modoperaen var Genstand for saa storslaaede Ovationer, at selv hans medspillende, Senesino og Francesca Cuzzoni, toge Anledning til at rejse deres Vej. Farinellirusen varede dog kun kort, bogstavelig kun én Saison, og efter den indtraadte der en Slappelse. De mange Operaopførelser havde omsider gjort Folk musikmætte, og da Saisonen 1736—37 tog sin Begyndelse, var det i London den almindelige Mening, at de to Operateatre i en nær Fremtid begge vilde blive nødte til at lukke. Händel havde ved denne Tid ikke alene tilsat hele den Formue, han i Aarenes Løb havde samlet sammen, men han var ogsaa, hvad Helbred angik, en ødelagt Mand. Et Slagtilfælde berøvede ham i denne Vinter Brugen af den højre Arm og angreb for en Tid ogsaa hans Forstand. Ved Saisonens Slutning maatte han affærdige sine Sangere med halv Betaling og rejste saa til Aachen for at underkaste sig en Kur ved de derværende Thermalbade. Samtidig maatte ogsaa Modoperaen give tabt paa Grund af Kassemangel. Farinelli havde i denne Saison den ene Gang efter den anden sunget for tomme Bænke; han tog nu til Paris og derfra til Spanien; i London var der ikke mere for ham at gøre.

Händel indlod sig siden ikke mere paa noget selvstændigt Operaforetagende; de Operaer han skrev efter 1737 opførtes under en andens An- og Tilsvar. Det var Heidegger, der Vinteren efter endnu engang prøvede sin Lykke som Operaentreprenør, men han maatte straks igen give tabt; den italienske Opera besad i London ikke mere sin gamle Tiltrækningskraft. Händel's to sidste Operaer, „Imeneo“ og „Deidamia“, kom ganske vist igen frem paa Foranstaltning af Komponisten selv, men han hjalp sig til deres Opførelse med de Kræfter, der da tilfældigvis vare til Stede i London, og vogtede sig vel for tiere at begynde med fast engagerede Sangere.

Händel gik som Operakomponist ikke reformatorisk til Værks, saaledes som f. Eks. Gluck og Wagner. Han øste i Hovedsagen af samme Kilde som Hasse, Porpora o. s. v. Hans Forbillede var paa Operaens Omraade Alessandro Scarlatti og hans Standpunkt fuldstændig italiensk. De schablonmæssige Former, der laa til Grund for Scarlatti's Opera, gaa ogsaa igen hos Händel, og der findes blandt hans Operaarier ikke faa af den Art Glans- og Bravurnummere, der kun have det Maal, at stille denne eller hin store Sangers Stemmemidler i et fordelagtigt Lys. Og ikke desto mindre indeholder Händel's Operamusik mange og store Momenter, der vidne om, at

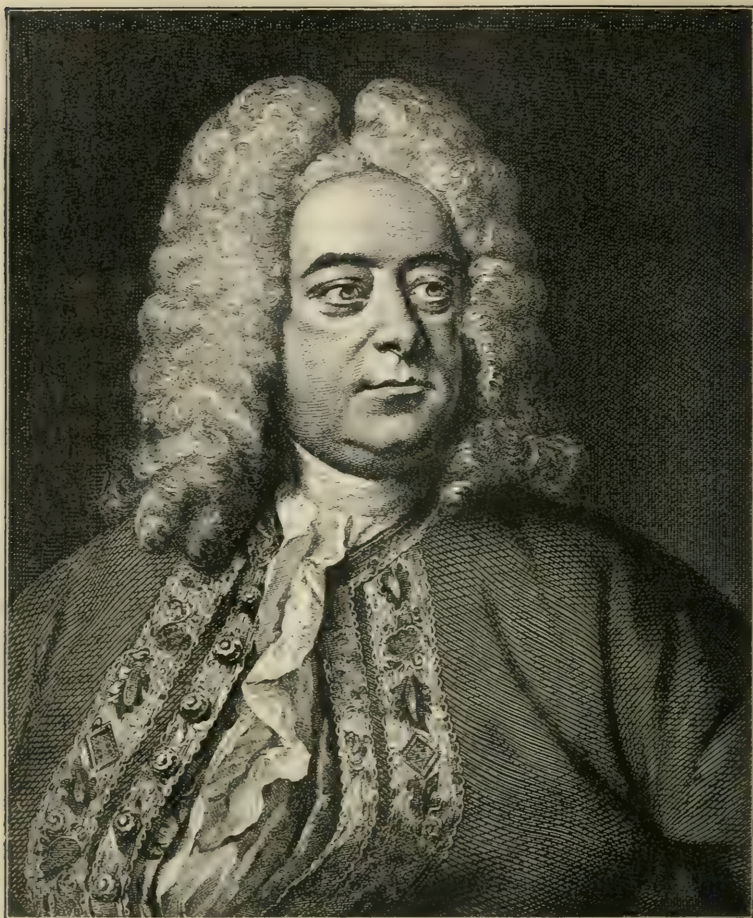
han stræbte højere og besad ulige større Genialitet end alle Italienerne til Hobe, selv Scarlatti iberegnet. Der er, som Chrysander siger, mere Varme i hans Kærlighed, større Ild i hans Begejstring, mere Storslaaethed over hans Pathos. „Hvad han havde at sige, udtrykte han altsammen i de Toneformer, der iforvejen allerede var bragte i Brug af andre. Han udmærker sig mere ved at have gennemarbejdet og uddybet Tonematerialet indadtil, saaledes at der udfoldes større Karakteristik og Skønhed og mere kunstnerisk Frihed, end ved at have forøget Tonemidlerne. Ad denne Vej opnaaede han, at hans skønneste Sange i deres Art kom til at overtræffe alt, hvad der den Gang eksisterede eller maaske nogen Tid vil komme til at eksistere“ [1]).

Händels Fasthængen ved de italienske Former og hans Bibeholdelse af Italienernes udramatiske Tekster bevirkede ganske vist, at hans Operaer som Helhed mere fortjente Navn af „dramatisk Koncertmusik“ end af „Musikdramaer“. Handlingen var for Händel i Operaen paa det nærmeste kun en Drivfjeder til at skabe en Række fuldendte Tonebilleder; som en Hovedsag fremtræder den først igen i Gluck's Musikdrama. Händel former Arien til et selvstændigt musikalsk afrundet og i sig selv uforlignelig smukt Tonebillede; hos Gluck vokser Arien derimod umiddelbart ud af Handlingen og bryder i de fleste Tilfælde Formens Hylster for at virke desto mere umiddelbart dramatisk. Over Händel's Operaer gaar Vejen til hans Oratorier; i Operaen staalsættes hans Evner for at udvikles til en stærkere Kraftytring i Oratoriet, den Genre, han fremfor nogen anden var kaldet til at fuldkommengøre.

Sine første *oratoriske* Værker skrev Händel allerede under sit Ophold i Cannons, altsaa før 1720. Disse vare „Acis og Galatea“ og „Esther“. Snart efter deres Opførelse var det, at han kaldtes tilbage til London for at indrette den italienske Opera, der, som bekendt, fra nu af i mange Aar optog hans Tid og Kræfter i den Grad, at han helt maatte lade Oratoriet hvile. Det var, da han, efter det første Akademis Fald, var gaaet i Kompagni med Heidegger, at et lykkeligt Tilfælde gav ham Anledning til at genoptage Oratoriet. Den Begejstring, hvormed det nationalt sindede Parti i Aaret 1728 havde hilst Gay's „Beggar's Opera“, havde fremkaldt en Række Farcer, der vare af samme Art som den, men dog var for raa til i

[1]) Chrysander: G. F. Händel II. S. 26.

Længden at kunne fængsle et dannet Publikum. Indehaverne af den nationale Scene blev derfor snart tvungne til igen at opgive den satiriske Genre og satte saa i dens Sted den landlige idylliske



Georg Friedrich Händel

Pastorale. Det var en Følge af dette Omslag, at to Teatre i Aaret 1731 og 32 omtrent paa samme Tid fik det Indfald at opføre Händel's „Acis og Galatea“ som engelsk Pastoral-Opera. Teateret i *Lincoln Inn Fields,* der ved den Tid forestodes af Rich, aabnede

den 26nde Marts 1731 Brechen, og dets Eksempel fulgtes allerede Aaret efter af det ny engelske Teater, der havde Plads i *Haymarket*, lige over for det kongelige Operahus. Mens Rich plukkede Pastoralen for sine Kor og erstattede disse med Musik andetsteds fra, satte det engelske Teater, der lagde Opførelsen i Hænderne paa Arne[1]), en Ære i at opføre Pastoralen ubeskaaret, aldeles som den var udgaaet fra Händel's Haand.

Det var disse to Opførelser, der i Juni Maaned 1732 gav Händel Lyst til selv at fremføre sin Komposition i det kongelige italienske Operaakademi. I Bladene anmeldte Händel Forestillingen paa følgende Maade: „I det kongelige Teater i Haymarket vil der paa Lørdag den 10ende Juni blive opført en Serenade, kaldet „Acis og Galatea“, tidligere komponeret af Hr. Händel; han har nu beriget den med forskellige Tilsætninger og vil opføre den med et stort Antal af de bedste Stemmer og Instrumenter. Der vil ikke finde nogen scenisk Aktion Sted[2]), men Scenen vil paa malerisk Vis fremstille en landlig Udsigt med Klipper, Løvgange, Kilder og Grotter, mellem hvilke der vil blive anbragt et Kor af Nymfer og Hyrder“ o. s. v. Da Händel ikke raadede over tilstrækkelig mange engelske Sangere, maatte han give Hovedpartierne til Italienere; dette var vistnok Grunden til, at han i sin engelske Komposition ved denne Lejlighed optog adskillige Nummere af sin italienske „Acis og Galatea“. Det hele fik altsaa, trods den vistnok fortrinlige Udførelse, en underlig sammenmakket Karaktér. Det var i Øjeblikket Händel mere magtpaaliggende at faa Værket udført af de ypperste Kræfter end at bevare det rent; til en total engelsk Opførelse besluttede han sig først henimod 1740, da de indfødte Sangere omsider havde bragt det saa vidt, at det kunde voves.

En noget lignende Skæbne som „Acis og Galatea“ oplevede samtidig det andet af de to oratoriske Værker, der stammede fra Händel's Ophold i Cannons. Bernhard Gates, et Medlem af det før omtalte *Akademi for gammel Musik*, der 1710 var blevet stiftet i London, fandt i Aaret 1732 paa at genopføre Händel's „Esther“. Han havde i sin Tid selv sunget med ved Oratoriets Opførelse i Cannons og hørte til Händel's allerstørste Beundrere. Som anset Musiker og som Lærer for de kongelige Kapeldrenge var det ham

[1]) Fader til den i England meget skattede Komponist Thomas Augustin Arne.

[2]) Baade Rich og Arne havde opført „Acis og Galatea“ som Opera med Dekorationer og Maskinkunst.

en let Sag at tilvejebringe et dygtigt Personale, og med dette opførte han i Februar 1732 „Esther" paa en lille Teaterscene i sit Hjem i Jamesstreet; senere gentoges Forestillingen i Værtshuset „Kronen og Ankeret", i hvilket *Akademiet for gammel Musik* havde sit Samlingssted. Den førstnævnte Opførelse fandt, rimeligvis med Vilje, Sted paa Händel's Fødselsdag; det kan derfor antages som givet, at han var med blandt de indbudte Tilhørere. To Maaneder senere anmeldte et andet mindre vel renommeret Selskab „Esthers" Opførelse ved en Koncert, og dette gav Stødet til, at Händel omsider tog Initiativet og bestemte sig til at fremtræde som Tolk for sin egen Komposition. Det var rigtignok ikke langt fra, at hans Forehavende var strandet, eftersom den engelske Gejstlighed, med Biskop Gibson i Spidsen, paa Stedet nedlagde Protest imod den offentlige[1]) Opførelse af et bibelsk Skuespil. Men Prinsessen af Wales hjalp Händel. Hun udvirkede, at Forbudet blev taget tilbage med det Forbehold, at der ikke maatte benyttes scenisk Aktion. Ligesom „Acis og Galatea" blev „Esther" opført paa en „stille Scene", og denne blev fra nu af en Regel ved alle Oratorieopførelser.

„Esthers" Opførelse i Haymarket-Teateret blev en stor Succes for Händel. Oratoriet opførtes ti Aftener i Træk og gav Händel Lyst til at skride videre fort paa den saa vel begyndte Vej. Han gav sig derfor straks i Kast med et nyt Oratorium, „Debora", men et uheldigt Sammentræf af ydre Omstændigheder bevirkede, at dette Værk ved sin første Opførelse faldt fuldstændigt igennem. Ministeriet Walpole forelagde nemlig i de samme Dage Parlamentet en Acciseplan, som foraarsagede et almindeligt politisk Røre. Da nu det kongelige Operaakademi samtidig anmeldte den første Opførelse af „Debora" som givet uden for Abonnement og til forhøjede Priser, saa Publikum deri en ny Form for en Beskatning, og paastod, at Händel stod i Komplot med Ministeren og var bleven enig med ham om at ville suge Nationen ud. Ved den første Forestilling var Huset næsten tomt. Skønt Händel for at komme Folk i Møde siden gentog Oratoriet til almindelige Priser, lykkedes det ham dog ikke for det første at forsone Offentligheden.

Sit næste Oratorium, „Athalia", foretrak han derfor at føre frem i en anden By. Han fik i Aaret 1733 en Indbydelse fra Universitets-

[1]) Gates' Opførelse af Esther havde haft en fuldkommen privat Karaktér.

rektoren i Oxford, der havde Lyst til at forskønne dette Aars Universitetsfest med Opførelsen af en Række Händel'ske Værker. Ved samme Lejlighed var det Hensigten at udnævne Händel til Æresdoktor, en Ære han dog under Haanden frabad sig. Händel's Oratorieopførelser i Oxford omfattede „Esther", „Debora" og „Athalia" og fik forhøjet Glans derved, at Komponisten i dem for første Gang udstyrede Oratoriet med Orgelforedrag, en Skik han efter denne Tid bibeholdt ved alle Oratorieopførelser. Paa den lærde Tilhørerkreds i Oxford synes særlig disse Orgelkoncerter at have gjort Indtryk; paa de forskellige Beretninger, der endnu foreligge om disse Festdage, mærkes det tydeligt, at Händel som Oratoriekomponist heller ikke endnu slog an dér; det var hovedsagelig hans mesterlige Orgelimprovisationer, der lokkede Folk til og fyldte Salen til sidste Plads.

Kort efter at Händel fra Oxford var vendt hjem til London, skete det før omtalte Brud mellem ham og Senesino. Der fulgte nu en mørk Tid med hede Kampe, under hvilke den store Mester som sagt tilsatte alle sine timelige Ejendele og nær ogsaa havde mistet sit Helbred. Ingen af Kunstens Venner vilde dog nu ønske disse Begivenheder uskete. Ved dem blev Händel helt og holdent vundet for den Kunstform, han var kaldet til at fuldkommengøre. Da han først havde fattet sin Beslutning og havde vendt Operaen Ryggen, rejste han sig snart igen. Trygt fulgte han fra nu af den Vej, hans Geni anviste ham. Klagede hans Venner over, at Huset var tomt, slog han det hen med den spøgefulde Ytring, at Musikken saa klang desto bedre; han var sig nu sit sande Maal bevidst og var lige glad, hvad enten alle Salens Pladser vare besatte eller ej; han havde sin lille Kreds, der begreb ham og delte hans kunstneriske Anskuelser. Paa den var han sikker og lod saa roligt sin Kunst arbejde for sig, indtil de Dage en Gang vilde komme, da ogsaa den store Mængde vilde være moden til at tage imod de musikalske Kunstskatte, han bød den.

Som et Lyspunkt midt i Operakrigens mørke Tid staar den første Opførelse af „Alexanderfesten" i Aaret 1736. Den hører til de faa af Händel's Oratorier, der straks blev forstaaet, og har altsaa sandsynligvis allerede omvendt en Del af Oratoriets tidligere Modstandere. Efter „Alexanderfesten" fulgte i kronologisk Orden „Savl", „Israel i Ægypten" og „Allegro, Penseroso e Moderato". Med dem indledes først egentlig Händel's store oratoriske Periode. Han lejede

i Januar 1739 *Haymarket*-Teateret (Heideggers Operahus) til tolv Oratorieopførelser, én hver Uge. Men de stedlige Forhold hindrede ham endnu denne Gang i at føre sit Foretagende lykkeligt igennem. Offentligheden var for Tiden helt og holdent optaget af politiske Interesser; der eksisterede i Øjeblikket i det hele i London kun ringe Sans for de ædlere Nydelser. De berygtede Maskeballer, som Heidegger bød paa i det samme Teater, hvor Händel paa andre Ugedage opførte sine herlige Oratorier, trak i denne Periode regelmæssigt fuldt Hus, mens Händel som oftest maatte tage til Takke med en meget lille Tilhørerkreds. I Saisonen 1740—41 stillede Forholdene sig saa ugunstigt for Händel, at han for anden Gang saa sig hemmet i sin Virksomhed. Han opgav de oratoriske Opførelser i Haymarket-Teateret og rejste 1741 til Dublin, hvor den aandelige og musikalske Dannelse i Øjeblikket stod højt, og hvor han derfor haabede paa mere Sympati for den Musikart, der nu ejede hans hele Kærlighed.

Det var smukt og vist ogsaa klogt, at Händel anvendte Indtægten af sin første Messiasopførelse i Dublin til et filantropisk Formaal[1]). Han opnaaede derved, at man fra alle Sider straks kom ham venligt i Møde og ikke, saaledes som i London, lod sig hilde af partiske Fordomme. De otte Maaneder, Händel tilbragte i Dublin, øgede hans Berømmelse som Oratoriekomponist i den Grad, at han fra nu af ikke mere behøvede at frygte Nederlag, selv ikke i England.

Den store Beundring, man i Irland viste Händel, gjorde omsider Englænderne skamfulde. Saa snart Händel kom tilbage til London, søgte man derfor af bedste Evne at gøre ham Afbigt for den Uret, der var sket ham. Ved sin Hjemkomst til den engelske Hovedstad genoptog Händel straks sine Oratorieopførelser og fortsatte dem nu i ti Aar med Held i *Coventgardens* Teater. Det var „Messias“, som ogsaa banede ham Vejen i London, og da efter nogle Maaneders Forløb „Samson“ kom til, var der ingen, der mere vovede at sige noget imod Händel's Kunst. Han var nu i England „den absolut regerende Monark i den oratoriske og kirkelige Musik“[2]). „Messias“ blev hurtigt Englændernes Nationalskat og fik lidt efter lidt hos dem Hævd som en Slags musikalsk Gudstjeneste. Af dens religiøse

[1]) Overskudet tilfaldt Gældsfangerne.
[2]) Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst.

Indhold tog Händel Anledning til næsten bestandig at anvende den til filantropiske Formaal. Vaisenhuset i London, der blev stiftet 1738, skylder paa en vis Maade alene Händel og hans „Messias“ sin blomstrende Velstand. Da det kneb at holde den udmærkede Institution i Gang ved privat Velgørenhed, traadte Händel til og lovede hvert Aar til Fordel for Vaisenhuset at foranstalte en Messias-opførelse. Paa denne Maade bevirkede han ikke alene, at Offentlighedens Opmærksomhed blev henledet paa det smukke Foretagende, der derigennem vandt mange virksomme Beskyttere i de højere Samfundskredse, men han skaffede i Aarenes Løb Vaisenhuset en Kapital paa 10,000 £.

Efter „Samson“ fulgte med forholdsvis korte Mellemrum „Semele“, „Joseph i Ægypten“, „Hercules“, „Belsazar“, „Judas Makkabæus“, „Alexander Balus“, „Josua“, „Susanna“, „Salomon“, „Teodora“; endelig afsluttede „Jephta“ i Aaret 1751 den lange Række af Händel's herlige oratoriske Værker.

Mens Händel endnu beskæftigede sig med dette sit sidste Oratorium, begyndte hans Syn pludselig at tage af. Han lod sig flere Gange operere, men til ingen Nytte. I Løbet af kort Tid blev han totalt blind. Hans Energi og Kærlighed til Kunsten hjalp ham dog til at bære denne Ulykke med samme Heltemod som alle tidligere Sorger. Med sin Elev, John Christopher Smith som Sekretær foretog han endnu adskillige Omarbejdelser af tidligere Kompositioner, og bevarede ogsaa sin Interesse for Oratorieopførelserne. John Smith dirigerede nu, men Händel stod bag ved med sine Raad. I sin fulde Kraft viste hans Geni sig endnu, naar han tog Plads ved Orgelet. Naar det paa Oratorieaftnerne var Tid, maatte en Dreng lede den halvfjerdsindstyveaarige Mester til Orgelet, og han spillede da saa smukt, at Tilhørerne fuldstændig lod sig rive med. I Begyndelsen stolede han paa sin Hukommelse og spillede sine Orgelkoncerter saaledes, som han havde skrevet dem ned, siden hengav han sig til sin Fantasi og improviserede. Orkesteret ventede da, til den vante Trille gav det Signalet til at falde ind.

Den 6te April 1759 opførtes „Messias“. Det var sidste Gang, Händel saas offentlig. Hans Kræfter var i de sidste Aar taget kendeligt af, og da han den Aften kom hjem, sank han fuldstændig sammen; otte Dage efter, Langfredag den 13de April, døde han. Den 20nde April blev han med stor Højtidelighed begravet i Westminster. Biskoppen af Rochester ledede Ceremonien; St. Pauls og

Westminsters Kor sang Händel's Begravelsesanthem og andre af hans Salmer. Over hans Grav blev der siden rejst et Marmormonument, der viser ham selv staaende foran et Orgel, lyttende til en harpespillende Engel, der svæver i Skyerne over hans Hoved. Ved hans Fødder ligger en Del musikalske Instrumenter. I Haanden holder han et Nodeblad, hvorpaa man læser Ordene til hans berømte Arie ud af „Messias“: *I know that my redeemer liveth.*



Fig. 125. Händel-Monumentet i Westminster.

Skønt Händel i Virkeligheden allerede havde et evropæisk Navn, før han vendte sig til Oratoriet, bliver det dog ved hans oratoriske Virksomhed, at vi maa dvæle længst. I Oratoriet nedlagde Händel det bedste af sin Kunst. Han staar dér uden Sidestykke. Oratoriet og Händel ere i den moderne Bevidsthed lige saa nøje knyttede til hinanden som Passionen og Bach. Som indbyrdes nært beslægtede Musikformer bringe Oratorium og Passion de to Mestres Navne i nær Forbindelse med hinanden, saaledes at næsten alle Musikhistorier indeholde vidtløftige Paralleler, der skildre de Lighedspunkter og Forskelligheder, der bestaa mellem Händel og Bach.

Med hvilken Ret kan man kalde Oratorium og Passion beslægtede Musikformer og hvorledes skal man egentlig

definere Begrebet: et Oratorium? At give en klar Definition af Oratoriets Begreb er meget vanskeligt. Dommer[1]) karakteriserer det som en Musikform, „i hvilken Vokal- og Instrumentalmusik forene sig om at fremstille en Tekst, der fortrinsvis er laant af den bibelske eller hellige Historie, og er bragt i dramatisk Form uden dog derfor at fordre en synlig scenisk Aktion“. Denne Forklaring er korrekt og stemmer i det væsentlige overéns med Bitter's Definition af Oratoriet som „et musikalsk Drama i lyrisk Fremstilling uden Aktion“. Naar Dommer imidlertid siden gaar videre og sætter en skarp Grænse mellem Passion og Oratorium, modsiger han dermed sig selv, thi ogsaa paa Passionen passer den ovenfor anførte Definition Ord til andet. Klarere er i alt Fald Bitter's Fremstilling[2]). Han skelner mellem et kirkeligt og et verdsligt eller rigtigere historisk Oratorium.

Under det kirkelige sorterer ifølge hans Opfattelse *Passion, Juleoratorium, Kirkekantate,* kort sagt alle den Art halvt dramatiske, halvt kirkelige Musikformer, der i sin Tid gik i Følge med Gudstjenesten. Som denne Genres Fuldbringer staar, som bekendt, Sebastian Bach. Bach's Passion er Typen paa et kirkeligt Oratorium.

Det er det historiske Oratorium, det egentlige Oratorium, der kulminerer med Händel. Denne Oratorieform er i det store underkastet de samme Betingelser som det sceniske musikalske Drama, kun skal Musik og Tekst være saaledes beskaffen, at alt bliver forstaaeligt uden synlig Handling. Som Tekst benyttes altid et klassisk antikt Emne, der enten er hentet fra Bibelen eller fra den græske Heltehistorie. Händel behandler i sine Oratorier med Forkærlighed Jødefolkets Historie, fordi han i den finder saa mange Træk, af hvilke der kan uddrages en almén menneskelig Moral, thi ogsaa det historiske Oratorium tilsigter mere Opbyggelse end Adspredelse. Det alvorlige Stof og den som Regel fastholdte flittige Benyttelse af den strenge Stil bevirker ogsaa, at Komponisten i Oratoriet ikke saa let som i Operaen fristes til at slaa over i det frivole.

Det historiske Oratorium har ligesom det kirkelige sin Forhistorie. Sin Begyndelse tog det som bekendt med Cavalieri's „Rappresentazione dell' anima e dal corpo“, der endnu blev opført

[1]) Koch: Musikalisches Leksikon, verbessert von Dommer.
[2]) I „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums“.

paa en Scene og i Aaret 1600 fremstod som et Slags religiøst Modstykke til den i samme Aar fremkomne verdslige Opera „Euridice“. At der dog endnu kun bestaar faa Lighedspunkter mellem dette allegorisk-moraliserende Skuespil og det Händel'ske Oratorium, vil være Læseren klart af den Beskrivelse, der i 10ende Kapitel blev givet af Cavalieri's Værk. Et Oratorium i Stil med Händel's oprinder som bekendt først med Giacomo Carissimi. Hans Oratorier ere ganske vist endnu kun smaa af Omfang og meget enkelte i Anordningen, men de ere stort og genialt anlagte og bære Vidnesbyrd om, at Oratoriet allerede i det 17de Aarhundrede ejede alle Betingelserne for at kunne udvikle sig til en typisk Musikform, et Vidnesbyrd, der jo med Tiden bekræftede sig. Før det kom saa vidt, skulde der dog endnu indtræde en Periode, der snarere modarbejdede end fremmede Carissimi's ædle Ideer. Den melodiskønne Scarlatti'ske Opera kuldkastede, kort efter den store Mesters Bortgang, i en Haandevending de ældre strenge Kunstprincipper og rev ogsaa Oratoriet med. Oratoriet smeltede næsten helt sammen med Operaen og førte i nogen Tid en ren Skintilværelse. Det var i bogstavelig Forstand kun Titelen og Emnet, der berettigede det til sit Navn som Oratorium; Behandlingen og Udstyrelsen var totalt operamæssig.

I denne Tilstand kom Oratoriet til Händel, hvis Opgave det altsaa blev paa ny at oparbejde den Jordbund, der havde ligget brak siden Carissimi's Dage. Hvorvidt dennes Værker umiddelbart have tjent Händel som Forbilleder, kan ikke paavises med Vished. Den paafaldende Lighed mellem et Kor af Carissimi's Oratorium „Jephta“ og de indledende Takter til et Kor af Händel's „Samson“ har fremkaldt en Formodning om noget saadant, men muligt er det ogsaa, at Ligheden kun er tilfældig. Händel kunde hos sin Forgænger i alt Fald kun finde Antydninger; Carissimi havde endnu kun anet Maalet, Händel saa derimod sin Vej klart, og behøvede kun at følge sin Indskydelse for efterhaanden at gøre Oratoriet til en moden og færdig Kunstform. Han havde som Dramatiker næsten et helt Aarhundredes Erfaring forud for Carissimi og besad i sin Tids større Rigdom paa Tonemidler Nøglen til mangen en Virkning, hin ikke havde kendt.

Det var for Händel et Held, at han ikke alene i den klassiske engelske Litteratur forefandt Værker, der fortrinligt passede til hans Øjemed, men han fandt ogsaa blandt Englands levende Digtere aandsbeslægtede Kunstnersjæle, der forstod at bringe det som oftest

af ham selv valgte Stof i en hensigtssvarende, smagfuld, poetisk Form. Blandt de klassiske engelske Digterværker fandt han saaledes et uforligneligt Oratorieemne i Dryden's „Alexanderfest", det Digt, der ifølge Walter Scott's Udtalelse viser, „at Britterne i den lyriske Poesi ikke have deres Overmænd i nogen Nation i Verden". Et klassisk Storværk ligger ligeledes til Grund for Oratoriet „Samson", der er en Bearbejdelse af John Milton's sidste episk-dramatiske Digt „Samson Agonistes". Ogsaa de to første Dele af „l'Allegro, il Penseroso e Moderato" ere som bekendt Bearbejdelser af to Milton'ske Digte. Til sine øvrige Oratorier fandt Händel som sagt til Dels sit Stof i Bibelen, til Dels i den græske Heltehistorie. De engelske Digtere, af hvilke en Del var hans intimeste Omgangsvenner[1]), hjalp ham med at forme Indholdet og berige det med indstrøede lyriske Betragtninger; kun i „Israel i Ægypten" og i „Messias" bibeholdt Händel Bibelordet i uforvansket Prosa.

Som Oratoriekomponist staar Händel paa Højdepunktet i de Oratorier, der behandle Emner ud af det gamle Testamente, altsaa „Esther", „Debora", „Athalia", „Savl", „Israel i Ægypten", „Samson", „Belsazar", „Susanna", „Judas Makkabæus", „Joseph i Ægypten", „Josva", „Salomon" og „Jephta".

Oratoriet opfattedes af Händel som en højere og ædlere Kunstart end Operaen; derfor betingede det ogsaa en ganske anden Behandlingsmaade. Personerne maatte være sandfærdigt og skarpt tegnede Karaktértyper og det hele maatte have et moralsk Grundlag. Fortrinsvis egnede til oratorisk Behandling fandt Händel som sagt de Skildringer, der i det gamle Testamente behandlede Israelitternes Historie. I Israelitterfolkets Skæbne, i Guds Folks Skæbne saa han i det store et Billede af det menneskelige Liv med dets Omskiftelser. Israelitternes Kampe og Genvordigheder, før de omsider naaede til det forjættede Land, forekom Händel som Sindbilleder af det enkelte kristne Menneskes aandelige Kampe for at naa frem til det evige

[1]) I Grev Burlingtons Hus havde Händel allerede straks efter sin Ankomst til London gjort Bekendtskab med den engelske litterære Verdens Spidser, saasom *Alexander Pope, John Gay, Dr. Arbuthnot* m. fl. Pope og Arbuthnot skal have forfattet Digtet til „Esther", John Gay var Forfatter af „Acis og Galatea", Samuel Humphrey digtede „Debora" og „Athalia" og gav Bidrag til „Esther". Hamilton var Bearbejderen af *Dryden's* „Alexanderfest", af „Savl" og af „Samson". Thomas Morell gav Teksterne til „Judas Makkabæus", „Jephta", „Josva" og „Teodora".

Liv, til Friheden og til Lyset. Raabet om Frihed og Forløsning lyder igen i næsten alle de nævnte Oratorier (*Josva*, *Jephta*, *Judas*

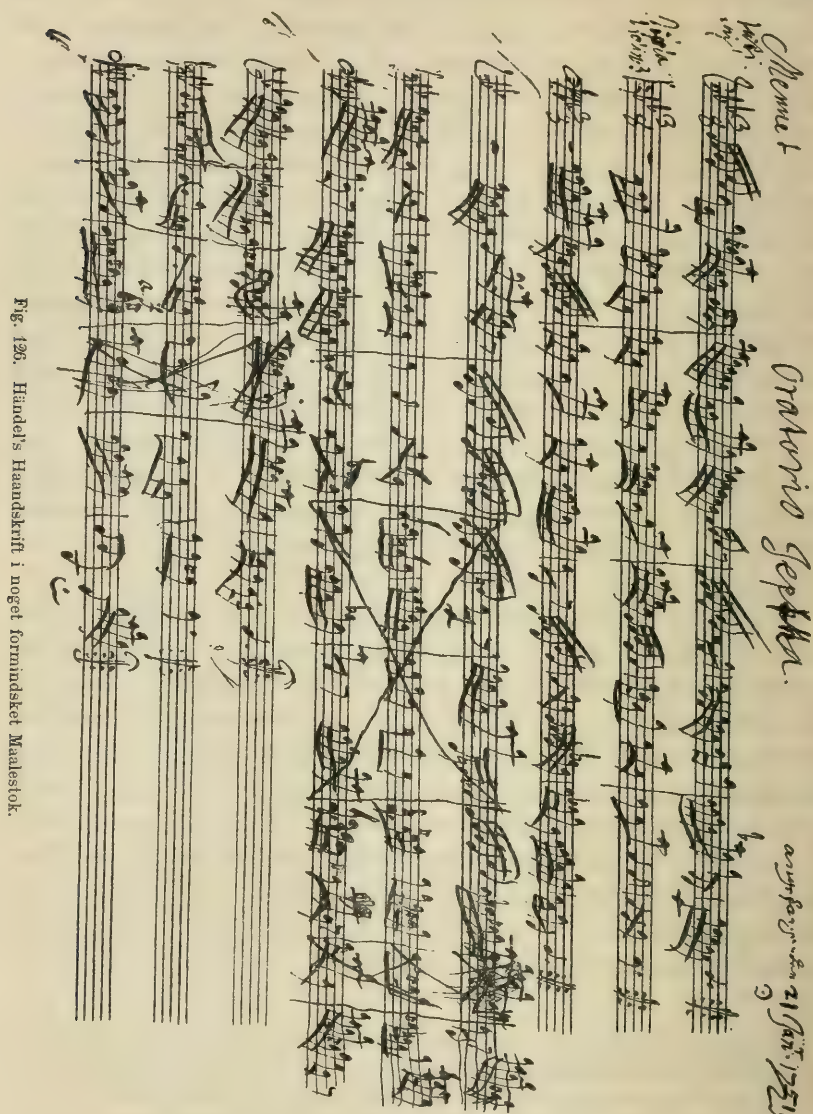


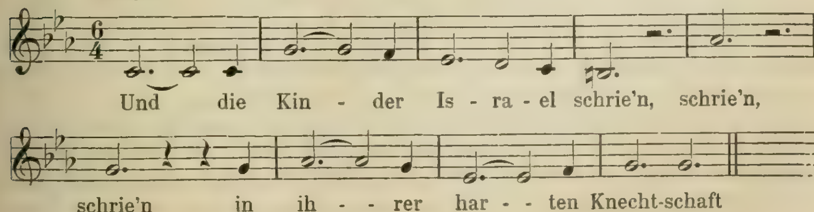
Fig. 126. Händel's Haandskrift i noget formindsket Maalestok.

Makkabæus, *Debora*, *Israel* o. s. v.); men i dem alle fremtræder der ogsaa en Befrier, en ædel Helteskikkelse, der er udsendt af Herren og fører det udvalgte Folk sejerrigt igennem.

En vigtig Faktor i Händel's Oratorium er Koret. Dette havde som bekendt allerede spillet en Rolle i den antikke Tragedie og var derfra gaaet over i Florentinernes Musikdrama. I Tidernes Løb var det dog i Operaen igen traadt stærkt i Baggrunden. Den overalt om sig gribende Solosang fortrængte det. Kun i den franske Opera bibeholdtes Koret af Hensyn til Traditionen. At der med Koret berøvedes Musikdramaet en betydningsfuld Kraft, viste bl. a. de dramatisk tegnede Kor, Heinrich Schütz indførte i den protestantiske Passion. Som Elev af Giovanni Gabrieli var han, som før omtalt, tidlig bleven indført i Korkompositionens Teknik. Dette i Forbindelse med hans medfødte dramatiske Gaver forklarer, at Koret netop hos ham maatte udvikle sig særlig dramatisk paa lignende Maade, som det skete hos hans samtidige, Giacomo Carissimi i Rom. I Korets Benyttelse som Hovedfaktor i en dramatisk Handling var det altsaa Schütz og endnu en Gang Carissimi, der brød Banen for Händel.

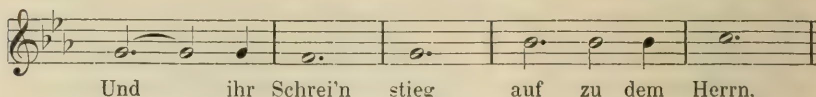
Ingen af dem kunde dog endnu i de mægtige Korvirkninger maale sig med ham. Koret danner hos Händel Handlingens Kærne; alt det øvrige, Solosang, Recitativer o. s. v. vokser ud af det. Med sit Kor var Händel i Stand til at udtrykke alt, hvad han vilde. Man behøver i denne Retning kun at kaste et Blik paa det i Henseende til Korvirkninger mest storslaaede af alle hans Oratorier, nemlig „Israel i Ægypten“. Med Mesterhaand sammenføjer han der et mangfoldigt musikalsk Karaktérbillede næsten alene af Kor, det ene mere malende og udtryksfuldt end det andet.

Et kort Recitativ aabner Værket, hvorpaa første Alt umiddelbart indleder et stort Dobbeltkor (Largo i G-moll 6/4 Takt). Dette er bygget op af tre Motiver, der hver for sig fortrinligt illustrere de underlagte Ord. Det første Motiv, der hører sammen med Ordene „Und die Kinder Israel schrie'n in ihrer harten Knechtschaft“ (2 Moseb. 2, 23), har Karaktér af et Véraab; ejendommelig hjerteskærende virker især Overgangen fra h til $\overline{\text{as}}$ og ned paa $\overline{\text{g}}$, der falder paa det tre Gange gentagne „schrie'n“:



Dette Motiv optræder kun to Gange: 1) som Indledningsmotiv, sunget af Alten og 2) midtvejs hvor det, optaget af hele det ottestemmige Kor, pludselig bryder ind og standser de polyfone Tonegange (se nedf.). Det andet Motiv indeholder Trøsten i Ordene „Und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn“, og har en kirkelig korallignende Karakter:

II.



Det danner en forsonende Modsætning til det første og skiller sig ogsaa bestemt fra det paafølgende tredie Motiv, der er uroligt og hvileløst:

III.

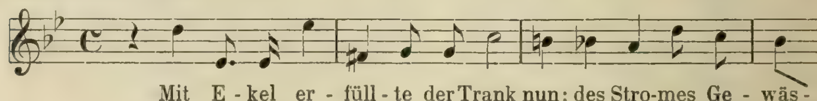


Chrysander ser i dette Opsynsmændenes uafbrudte Driven paa med Israelitternes Arbejde.

Da Alten har sagt det første Motiv, træde Sopran og Alt alvorligt og højtideligt ind med Motiv II, der her, for Næmheds Skyld, skal benævnes Koralmotivet; i Instrumenterne arbejder iforvejen allerede Motiv III, Undertrykkernes Motiv, der lidt efter lidt ogsaa optages af Koret og sluttelig næsten helt tager Magten fra Koralmotivet. Saa høres med ét igen Veraabet, d. e. Motiv I, først i Basserne, siden ogsaa i Sopran og Alt; til sidst gribes det af hele Koret.

Men endnu er Trældommens Tid ikke til Ende. Undertrykkernes Motiv tager paa ny Kampen op med Koralmotivet, der dog denne Gang beholder Overmagten og til sidst, bredende sig over begge Korene, afslutter hele denne mesterligt opbyggede Korsats.

Et nyt, atter meget kort Recitativ, fører nu over til den Del af Værket, der beskriver de ægyptiske Plager. En kromatisk holdt Korfuge med et overmaade karakteristisk Tema:



skildrer først Ægypternes Væmmelse ved at drikke det til Blod forvandlede Nilvand. Den anden, femte og sjette Plage sammenfattes derefter i en Altarie. Den fortæller om Frøerne, der i Utal bedække Landet, om Pest og Bylder, der angribe Dyr og Mennesker. I det hoppende Violinmotiv har man troet at se en Efterligning af Frøernes Hoppen, en musikalsk Spøg, man fra mange Sider har bebrejdet Händel og kaldt en ydre uværdig mekanisk Kopiering af Naturen. Har han tænkt paa noget saadant, har Ideen i alt Fald kun hjulpet ham til at opfinde et Motiv, thi det samme Motiv benyttes ogsaa videre frem som Underlag for Fortællingen om de to andre Plager. Som et storslaaet Tone-

maleri fremtræder Skildringen af de tre følgende Plager, der igen fremstilles i Korsang. Mandsstemmerne sætte først unisont ind med Sætningen:



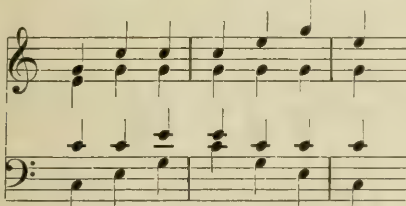
, Damestemmerne forsætte:



hvorpaa Fluer og Myg i Tusindvis summe ud fra alle Kroge og formørke Luften:



Hver Gang Ordet gentages, summer der ny Insektsværme frem. Et heftigt Uvejr med Hagl og Torden udlader sig derpaa i et nyt Kor, der er vældigere og mere virkningsfuldt end noget af de foregaaende. Tonearten C-dur staar fast i de første syv og tredive Takter, der indledes instrumentalt af Træ-, Blikinstrumenter og Violiner. Fordelte i Grupper svare Instrumenterne først hinanden i rytmiske Slag, siden i Ottendedelsfigurer. Det første Kor falder derefter ind med en Treklangsfigur:



En Tid lang fortsætter Korene i Vekselsang, mens Uvejret stadig vokser nede i Orkesteret. Larmen bliver næsten øredøvende, da omsider Korene falde sammen og forene sig med Instrumenterne om at levendegøre Situationen. — Ovenpaa dette larmende mægtige Korbillede bliver der en næsten uhyggelig Stilhed. Det er Mørket, der kommer snigende og bringer en ny Rædsel over Ægypten. Koret (thi ogsaa denne Sats har Form af et Kor) optræder efter det tungt stemte instrumentale Forspil, først samlet i sluttede Harmonier, men splittes derefter i enkelte løsrevne Stemmer. Mellem dem fordeles Teksten, der herfra er behandlet recitativisk, saaledes at stadig en Stemme fuldender den Sætning, en anden har begyndt. Man faar et tydeligt Indtryk af, hvorledes Ægypterne famle omkring i Mørket og ikke kan finde hverandre; ogsaa i Harmonigangene skildrer Händel tydeligt denne Famlen. Stykket begynder i f-mol og forvilder sig derfra stadig videre fra Toneart til Toneart, først til Es-dur, saa til C-dur og tilbage til f-moll, videre til b-mol og atter til C-dur; saa følger Es-dur, es-mol, b-mol, endnu en Gang C-dur og videre d-mol, A-dur, H-dur, e-mol; til sidst ender Koret efter syv og tredive Takters

Andante.
Sopr. Alt.
Doch mit dem Volk Is-rael,
Tenor. Bas.
Andante.
f
doch mit dem Volk Is-rael zog Er da-hin gleich
p
wie ein Hirt, zog
O. S. V.

Forløb med E-durtreklangen, altsaa langt borte fra f-mol, i hvilken det begyndte. Nu følger den sidste Plage, den af dem alle, der rammer Ægypterne haardest. Den skildres i en Dobbeltfuga, bag hvilken skærende Violinstaccatoer maler Dødsengelens Sværdslag, der om Natten nedmejer alle Landets Førstefødte

Rask følger efter den Israelitternes Borttog. Som en stemningsfuld Idyl, fuld af Fred og Lykke, virker allerede Begyndelsen af dette pastoralt tegnede Korbillede. Det er et Lettelsens Suk efter de endeløse Trældomsaar. Alle trænge sig sammen, ingen vil blive tilbage[1]); imod Slutningen vokser Koret til en Massevirkning, der ikke overbydes af noget andet Kor i dette paa Kraftvirkninger ellers saa rige Værk.

Det paafølgende Kor, der skildrer Ægypternes Glæde over at se Israelitterne drage bort, er en Dobbeltfuga, kun ledsaget af Orgel og Blæseinstrumenter. Tonearten er den antikke frygiske og giver Musikstykket en ejendommelig fremmedartet Karaktér. — De tre Kor, der følge efter, høre nøje sammen; under det første sker Udtørringen af det røde Hav, under det andet Israelitternes Tog gennem Havet; det tredie skildrer Ægypternes Undergang. Det første Kor er ottestemmigt og fuldkommen homofont. Sangstemmer og Instrumenter deklamere i sluttede Harmonier Teksten: „Er gebot es der Meerfluth — (Generalpavse) — und es trocknete aus“; dette gentages, og saa indtræder umiddelbart det andet Kor, der igen er et kunstigt fugeret Dobbeltkor: „Er führte durch die Tiefe trocken sie hindurch wie durch ein Wüstenland“. Fugatemaet, der har fast Marchrytme og straks indtræder kraftigt i Basstemmer og Basinstrumenter, faar allerede fra det Øjeblik, da det genoptages af Tenoren, Ledsagelse af et lidt perlende Motiv, der indføres af Violinerne men lidt efter lidt opfanges af de andre Instrumenter og af Sangstemmerne; sluttelig indspinder det Fugatemaet helt fra alle Sider. Det er Havbølgerne, som vige til Side og efterhaanden samle sig til en Mur, der saa under det følgende Kor med et Brag styrter sammen over Pharaos forfølgende Hær. Man faar i det tredie Kor: „Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth“ et levende Billede af Situationens Rædsel. Gennem Havets Larmen hører man de ulykkeliges hjerteskærende Skrig; det er et gruopvækkende, naturtro Tonebillede, der ikke har sin Lige i hele den samlede Musiklitteratur.

En dyb Alvor præger det næste Kor, det der slutter Oratoriets første Afdeling. Med Rædsel har Israelitterne været Vidne til Herrens Straffedom over deres Undertrykkere. Deres Tanker ere i Øjeblikket mere opfyldte af Forfærdelse over det nys oplevede Skuespil end af Glæde. „Und Israel sah all' das Werk, dass der Herr that am Land Ægypten und ganz Israel fürchtete ihn“, berettes der først i en kort, ottestemmig, fortællende Indledning med simple Harmonigange; saa følger den vidunderlige Larghetto i c-moll $^3/_2$ Takt. Stille og højtidelig afslutter den, affattet som Fuga, det i sin Art enestaaende Korpanorama, der viser Händel's imponerende Evne til at skildre de største Naturbegivenheder i Korsang.

Det vilde blive for omstændeligt at fortsætte Analysen af Händel's „Israel“, hvis anden Afdeling indeholder Israelitternes Lovsang (2 Moseb. 15. V. 1—21), og fuldkomment staar paa Højde med første Del. Ligesom denne, danner den et afsluttet Hele. Det var Israelitternes Lovsang, der oprindelig inspirerede Händel til at komponere „Israel i Ægypten“. Han fik Ideen, fordi den, saaledes som den stod i Bibelen, allerede viste en saa mærkværdig afrundet musikalsk Form.

[1]) Sammenlign Chrysander: Händel III. Del.

Fra først af havde han kun tænkt paa at komponere den alene. Ikke før den var færdig, opdagede han Nødvendigheden af en Del foran den, ja han lod sig ikke engang nøje med to Dele, men satte i Spidsen for dem endnu en Indledning: for at naa helt tilbage til den Tid, da Israelitternes Nød begyndte, aabnede han det hele Værk med „en Klage over Josefs Død“ Han benyttede dertil Musikken af et Begravelsesanthem, han i Aaret 1737 havde komponeret i Anledning af den engelske Dronning Carolines Død. Mens Händel levede, opførtes Oratoriet kun i denne Form, altsaa delt i tre Afdelinger. I Trykken udkom derimod første Del for sig, anden og tredie sammen for sig; dette er Grunden til, at man nu kun kender to Dele, og at Værket, i Modsætning til alle andre Oratorier, aabner brat med et Tenorrecitativ, ikke, saaledes som de fleste andre Oratorier, med en Orkesterouverture.

Sin rammende dramatiske Virkning skylder det Händel'ske Oratorium ikke mindst den før omtalte Protest, den london'ske Gejstlighed i Aaret 1732 nedlagde imod det religiøse Dramas Opførelse som Skuespil. Den usynlige Handling havde ikke tidligere været regnet for en nødvendig Betingelse for Oratoriet. Endnu Händel's „Esther“ og „Acis og Galathea“ bleve, som før omtalt, fra først af opførte paa en Teaterscene som Teaterstykker. Havde den engelske Gejstlighed med sit Forbud ment at skulle hæmme Oratoriet i dets Udvikling, opnaaede den i det mindste et modsat Resultat. Dette beviser allerede de omtalte Kor i „Israel“. Forbundne med en scenisk Fremstilling vilde de have tabt en stor Del af deres Virkning[1]). Et stort anlagt Epos taber i de fleste Tilfælde ved at oplyses med Billeder. Det Billede, der ved Læsningen af sig selv dannes i Læserens Fantasi, er i Regelen saa idealt, at det tegnede Billede kun forstyrrer Illusionen. Ogsaa i Oratoriet vil Fantasien have sit Ord med. Musikken og Fantasien skal dér arbejde hinanden i Hænderne, og taaler ikke godt Hjælp af „levende Billeder“.

Mens man i „Israel i Ægypten“ i Særdeleshed faar Lejlighed til at beundre Händel's vidunderlige Evne til at skildre store Naturbegivenheder i Korsang, kan man i „Debora“, „Athalia“, „Samson“ o. s. v. lære ham at kende som den store musikalske Karaktérskildrer, der, hvad enten det gælder ham om at skildre et enkelt Individ eller hele Folkemasser, altid forstaar at gennemføre en Karaktértegning konsekvent og i alle Enkeltheder. Hvor indgaaende maa Händel ikke have studeret den menneskelige Natur for at kunne opstille en saa helstøbt Række af Karaktértyper, som han f. Eks. gør det i „Samson“.

[1]) Man maa overhovedet betvivle, at Händel vilde have valgt dette Emne med en Teaterscene for Øje.

Oratoriets Midtpunkt danner Samson, der blind og i Lænker er prisgivet til Filisternes Mishandling og ydmyg maa trælle for det Folk, der en Gang frygtede ham. Sin egen Ulykke bærer han som en Helt; den var jo selvforskyldt; det er hans Folks Skæbne, der tynger ham og sluttelig opmander ham til at udføre sin sidste Heltedaad. Han beder Herren om kun for en Gang at faa sin Styrke tilbage, saa han kan bevise Filisterne deres Guders Afmagt, og gaar saa, da Herren har opfyldt hans Ønske, modig i Døden for det Folk, han elsker, og hvem han er kaldet til at frelse.

Dette er Samson's Skikkelse, saaledes som den fremstilles i Teksten; hvorledes skildrer nu Händel ham i sin Musik? Man behøver kun at kaste et Blik paa Samson's første Sang, hvori han begræder sin Blindhed („Nacht ist's umher, nicht Sonn' nicht Mond“, o. s. v.), for straks at faa et Indtryk af hans Personlighed. Det er ingen rørende Operaarie, men en gribende, storslaaet Klagesang, der forraader en Sjæl, adlet i Sorg og i Modgang. Netop saaledes og ikke anderledes maatte den blinde Israelitterhelt klage. Hvert et Moment i Samson's Parti hjælper med til at fuldkommengøre Billedet af hans Person. Antydes skal her kun hans pludselig opblussende Heltemod i Recitativet „Gross ist mein Leiden“[1]), der ved Ordene „Doch bald end' ich den Streit“ fra dyb Forsagthed pludselig slaar om til energisk Besluttethed. En fortræffelig Virkning gør her Händel's Anvendelse af det obligate Recitativ i nøje Tilslutning til Seccorecitativet. Jo videre Handlingen skrider frem, jo mere træder den sørgende Samson i Baggrunden for Helten. Med mandig Energi tilbageviser Samson Dalila's fristende Løfter, med Foragt tager han imod Filisterkæmpens Harapha's spottende Stiklerier og Forsøg paa at rokke hans Fædrenetro. I 3die Akt indtræder omsider Katastrofen: Samson siger sine Venner og sit Folk Farvel og synger i Følelsen af sin tilbagevendende Styrke en Sang, hvis frejdige Tonefald viser, hvor lykkelig og uforfærdet han gaar i Døden. Ogsaa de andre Personer i „Samson“ ere godt tegnede. Den unge *Micha* er barnlig, kærlig og medfølende, trofast i sit Venskab for Samson. Sammen med Samson's Fader, den alderstegne og mere besindige *Manoah*, gør han alt for at trøste den blinde og holde hans Mod oppe. Ere Micha og Manoah Samson's gode Engle, ere *Dalila* og *Harapha* de onde. Dalila's falske, forføreriske Væsen kommer klart til Udtryk i begge de to Sange, Händel lægger hende i Munden. Arien „Vertrau dich oh Samson meinem Wort“, er en fuldkommen Sirenesang med daarende Kolorit, mens hendes Duet med Samson, der viser hende med afkastet Maske, er ubehersket lidenskabelig furieagtig. Hendes mandlige Modstykke, Harapha, er igen en anden Type; han er den overmodige Praler og præsenterer sig allerede som saadan i sin første Sang: „Nein, solch ein Kampf“.

Ligesom Händel i Oratoriet forstaar at give hver Person sit bestemte Fysiognomi, saaledes forstaar han ogsaa fortrinligt at lade Nationerne tale, saa man altid klart forstaar, naar det er Israelitterne, og naar det er de hedenske Folk, der har Ordet. Denne Evne aabenbarer sig i alle de Oratorier, i hvilke der optræde forskellige Nationaliteter, saasom „Debora“, „Athalia“ og netop ogsaa i „Samson“. Filisternes Sange have her overalt en ganske anden

[1]) Peters' Udgave, Klavérudtog med Tekst Nr. 8.

Kolorit end Israelitternes. Den vilde, banale Lystighed, der kommer til Udtryk i Filisternes Paaberaabelse af deres Gud Dagon, danner en grel Modsætning til Israelitternes fromme andagtsfulde Henvendelser til Jehova.

Orkesteret er hos Händel langtfra i den Grad Handlingens Bærer, som det er det hos vore moderne Komponister. I Almindelighed bruges Orkesteret alene til at akkompagnere. Kun hvor Sangstemmerne, d. v. s. Koret, ikke strækker til, griber Instrumenterne selvstændigere ind. Hermed skal ikke være sagt, at Händel var ubekendt med de malende Orkestervirkninger; imod dette taler bl. a. hans Orkesterbehandling i „Israel", men det var og blev hos Händel Sangstemmerne og Vokalkompositionen, der gik i Spidsen. Hans fine, gennemsigtige Korvirkninger taaler kun et forholdsvis diskret Orkesterakkompagnement.

Historisk set ere derfor en Del af de nyere saakaldte „Forbedringer" af Händel's Instrumentationer uforsvarlige. Til denne Art Forbedringer hører først og fremmest Joh. Ad. Hiller's Bearbejdelse af „Messias"; men ogsaa Mozart forsynder sig i sine berømte Händelbearbejdelser paa mange Punkter imod Originalerne; hans Bearbejdelser ere geniale, men de ere ikke i bogstavelig Forstand „Händel'ske". En hel anden Sag er det selvfølgelig med de Bearbejdelser, der ere opstaaede i vor historisk mere oplyste Tidsalder. Hvor Bearbejderen, saaledes som f. Eks. Chrysander eller Robert Franz, er en historisk dannet Musiker, der forstaar, hvor der tør gribes ind, og hvad der tør røres ved uden at Komponistens Hensigter modarbejdes, dér maa Bearbejdelsen selvfølgelig ikke alene forsvares men ogsaa ubetinget godkendes. Sandsynligvis tager Händel's Orkesterledsagelse sig ogsaa paa Papiret en Del fattigere ud, end den har været det, naar han selv anførte sin Musik. Der er f. Eks. ingen Tvivl om, at han har føjet adskilligt til i de Orgelimprovisationer, hvormed han vitterlig selv greb ind i Handlingen. „Hvor der i Händel's Partitur staar „Orgel laut"," skriver Thibaut[1]), „har man sikkert hørt en saadan Vælde af Toner, at tusinde Violiner, Fløjter og Harper ikke kunde forslaa derimod." Hvor Orgelstemmen overhovedet findes noteret i Partituren, er den kun nedskrevet som en enkelt Basstemme med vedskrevne Tal. Organisten havde ved Opførelsen oprindelig kun denne Basstemme og Tallene at rette sig efter og maatte derfor nødvendigvis baade være en øvet Generalbasspiller og en Generalbasspiller med Smag og Forstand. Det attende Aarhundrede var i denne Retning vidt forud for det nittende, der er vant til at have ethvert Akkompagnement nedskrevet nøjagtigt, som det skal spilles. Generalbassen gav Organisten rig Anledning til at øve sin Fantasi; den skulde ikke afspilles i tørre Akkorder, men udvikles kunstnerisk; en kyndig Musiker kunde med sit Generalbasspil bidrage uhyre meget til Værkets Forskønnelse.

En ganske ejendommelig Stilling blandt Händel's Oratorier indtager som bekendt „Messias". Det kan ikke kaldes et historisk

[1]) „Über Reinheit der Tonkunst".

Oratorium, men heller ikke i streng Forstand et kirkeligt, for det første mangler Koralen, for det andet, kan det ikke tænkes og har heller aldrig været tænkt som en Del af Gudstjenesten. Händel sammenstillede Teksten af en Række Skriftsteder, han samlede sammen fra alle vide Vegne i den hellige Skrift. De fleste ere hentede fra Profeterne og Salmerne, andre fra Korinthierbrevet, Johannes Aabenbaring og andre Bøger i begge Testamenter. Tidt er Teksten til et og samme Musikstykke ogsaa sat sammen af flere Skriftsteder, som f. Eks. i Arien „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, hvis første Del har sin Tekst fra Hjobs Bog, den anden fra Korinthierbrevet. Det drejer sig altsaa ikke her i den Forstand som i de andre Oratorier om en Handling, hvor Begivenhed vokser ud af Begivenhed; der optræder ingen bestemte Personer, Sangen er kun fordelt mellem Stemmer. Det hele har en objektiv betragtende Karaktér; det er ikke saaledes, som i Passionen, Kristus selv, der taler; det er kun Vidnesbyrdene om ham, Händel her har forenet til et Slags Epos, hvis Genstand er Messias, Menneskehedens Forløser og Saliggører. Første Del indledes med det gamle Testamentes Profetier om Messias; saa følger Glæden over Frelserens Fødsel, og der anstilles Betragtninger over hans Kærlighedsgerning paa Jorden. Anden Del behandler Kristi Lidelse og Død, Opstandelse og Himmelfart og peger derefter hen paa Kristendommens Udbredelse ved Apostlene; dertil slutter sig et Halleluja over Kristendommens Sejr. Tredie Del, der udelukkende er sat sammen af Skriftsteder fra Pauli Breve og Johannes Aabenbaring, viser endelig Kristendommen i sin færdige Form: Fortrøstningen til Frelseren, Overvindelsen af Synd og Død, Opstandelsen og det evige Liv. Man har ikke med Urette kaldt „Messias“ „et stort musikalsk Credo, der i Enfold blev aflagt lige før Rationalismen fik Indgang og i Guds Søns Sted opstillede Tømmermandssønnen fra Nazareth“[1]). Händel giver i „Messias“ et Vidnesbyrd om, hvor dybt og alvorligt han selv var greben af sin Religion. I sin „Messias“, i sin store Lovsang over Frelseren har Händel endnu givet den smukkeste Tydning af den Tanke, der ligger til Grund for alle hans bibelhistoriske Oratorier, ɔ: Befrielsen og Forløsningen, der efter Livets Kampe og Genvordigheder bliver det kristne, troende Menneske til Del.

[1]) Frommel: Händel u. Bach.

Med denne korte Omtale af „Messias“ maa det være nok med Beskrivelsen af Händel's oratoriske Virksomhed. Det staar nu tilbage at kaste et flygtigt Blik paa hans Instrumentalkompositioner.

Disse grupperer sig i 1) Kammermusikværker, d. e. *Sonater for Violin og andre Instrumenter med becifret Bas, Trioer, Concerti grossi* (ɔ: de saakaldte *Obokoncerter*), *12 store Koncerter for Stryge-instrumenter* m. m. 2) Værker for Orgel og Klavér, d. e. *Orgelkoncerter, Suiter, Klavérfugaer* m. m. Disse Kompositioner fortælle alle, at Händel ogsaa var betydelig paa den absolute Musiks Omraade. Adskillige af hans Klavérsuiter og Orgelfugaer, ikke at forglemme Obokoncerterne, have betydelig Kunstværdi. Den gængse Sammenligning af Händel's og Bach's samlede Komponistvirksomhed giver ikke desto mindre det Resultat, at Händel i Instrumentalkompositionen i al Almindelighed maa regnes for at staa langt under Bach. Hans Felt er, som det allerede ofte er bleven fremhævet, den dramatiske Korkomposition, saaledes som den fremstaar i hans Oratorier. Paa dette Omraade staar han endnu den Dag i Dag uovertruffen.

I England besad Händel, og besidder da endnu, en uhyre Popularitet. I vor Tid kan man kun nævne én Komponist, der i lignende Grad kan kaldes sit Folks Yndling, og det er Mozart. Ligesom Melodierne af „Don Juan“, „Tryllefløjten“ og „Figaros Bryllup“ efterhaanden i bogstavelig Forstand ere blevne det tyske Folks Ejendom, saaledes er der i England næppe et Menneske, der ikke fra Barnsben kender Melodierne i Händel's „Acis og Galatea“, „Messias“ (He shall feed his flock like a shepherd), „Judas Makkabæus“ (See, the conqu'ring hero comes) o. s. v.

I Italien beholdt Händel længere end i noget andet Land sit Ry som *Opera*komponist. Hans Oratorier fik, som rimeligt var, i det katolske Land kun liden Fremgang. Noget lignende stillede det sig i Frankrig, hvor han, i det mindste i tidligere Tid, var mest afholdt som *Instrumental*komponist. Selv i Tyskland var det fra først af *Operaerne* og *Klavérsuiterne*, der gave Händel Navn. Lysten til at stifte Bekendtskab med hans *Oratorier* vaagnede i Tyskland egentlig først, efter at man i Aaret 1784 i Bladene havde læst om de store Oratorieopførelser, der i Anledning af Hundredaarsfesten for Händel's Fødsel var bleven foranstaltede i London, i West-

minster[1]). Den tyske Sangspilskomponist Joh. Adam Hiller opførte den 19de Maj 1786 Händel's „Messias“ i Domkirken i Berlin. I November samme Aar og i Maj 1787 foranstaltede Hiller paa ny Messiasopførelser i Leipzig, i Maj 1788 ogsaa i Breslau. Værket slog alle Vegne an og skaffede omsider ogsaa Händel's Oratorier Venner i Tyskland. Til fuld Anerkendelse naaede disse dog i hans Hjemland først efter, at Tyskland i det 19de Aarhundrede havde faaet sine store Korforeninger med Fasch's berømte Berliner Singakademi i Spidsen (stiftet 1793). Det var og er til Dels endnu i de tyske Korforeninger Händel's Oratorier, der staa øverst paa Programmet, ja man kan vel sige, at det egentlig er dem, der har skabt Korforeningerne. Med Dannelsen af disse Selskaber fulgte de store tyske Musikfester, ved hvilke atter Händel's Oratorier særlig bleve fremdragne. Ved fire og fyrretyve neder-rhinske Musikfester, der fejredes i Tiden 1818—1868, opførtes efterhaanden fire og tredive af Händel's Oratorier og større Korværker. Naar man betænker de Tusinder og atter Tusinder af Mennesker, der til disse Opførelser samledes alle Vegne fra, begriber man, at Händel nu ogsaa i Tyskland blev en af de Mestre, der kendtes af alle, selv om ikke alle forstod ham.

At Nutidens Anerkendelse af Händel's Musik paa det nøjeste hænger sammen med dette Aarhundredes vaagnende Interesse for Musikhistorien, ligger i Sagens Natur. Skal man til fulde kunne forstaa og værdsætte den ældre klassiske Musik, maa man kende de Forhold, under hvilke den blev til, og vide Besked om, hvilke Tonemidler, der stode til den paagældende Komponists Raadighed. Uden dette kommer man let til at fælde en uretfærdig Dom og til at opfatte den ældre Musik som et lykkeligt overvundet Stadium, en Opfattelse, der desværre endnu er temmelig almindelig.

Det er *Cæcilieforeningen*, vi har at takke for vort første almindeligere Kendskab til Händel's Musik. Ganske vist var vi blandt de første, der efter Händelfesterne i London 1784 og 85 gjorde et Skridt for at lære Händel's Mesterværker at kende. Det var endogsaa en hel Maaned, før Hiller i Berlin havde foranstaltet sin før omtalte første store Messiasopførelse, at vi allerede vare paa Pletten med vor første Opførelse af samme Oratorium. Opførelsen

[1]) Ved en Misforstaaelse fejrede man i England Hundredaarsfesten et Aar for tidligt og gentog den derfor Aaret efter i 1785. Ogsaa paa Monumentet i Westminster er Händel's Fødsel fejlagtigt henlagt til 1684. (Se Fig. 125.)

fandt Sted i det københavnske Musikselskab „Harmonien" og blev ledet af Koncertmester Hartmann, I. P. E. Hartmann's Bedstefader. Men vore daværende smaa Forhold bevirkede, at Forsøget blev en Fiasko.

Som et Kuriosum skal her indrykkes et Udtog af Grønland's Recension af denne Musikopførelse, forfattet til „Cramers Magazin", et Musiktidsskrift, der i forrige Aarhundrede udgaves i Kiel.

„Koncertmester Hartmann sagde til Kunzen, at man i Bladene havde læst om den store Pragt, hvormed Händel's Kompositioner var blevne opførte i London, og om det mægtige Indtryk disse Geniets og Flidens Værker havde gjort paa Tilhørernes Øre og Hjerte. Man havde derfor bestemt sig til ogsaa at give „Messias" her, for at høre, hvad Virkning den vilde gøre, naar den blev slet opført Og det har vi rigtignok faaet at se. Det var næsten en Ynk at høre Korene, der kun var enkelt besatte. Alle Soloerne blev sungne af Korister, hvis Udholdenhed maatte beundres. Jomfru Behrwald og Madam Golding sang, den første Diskant, den anden Alt. Tenoren var bedst besat med Herr Rosing, Skuespiller ved det her værende Selskab, og Bassen blev sungen af Herr Musted, der ogsaa er Skuespiller." Grønland gaar derefter over til at bedømme Udførelsen, som han kalder mere end middelmaadig. Jomfru Behrwald's Sang vil han ikke engang kalde Sang, „Altistinden", skriver han videre, „har vel kun faa hørt, da hendes Stemme lyder meget svagt, og det var maaske ogsaa det heldigste, da den baade er tynd og grim". Derimod fremhæves Tenoristens „behagelige Stemme", men det beklages, at han ikke sang en eneste Solo, „maaske fordi han ikke taler tysk. Hr. Musted gjorde sine Sager saa godt han kunde; hans Stemme har ingen synderlig Dybde og er altfor raa og ubehagelig snøvlende, til at han havde kunnet yde mere end det, han gav". Instrumentisterne skilte sig forholdsvis godt fra deres Opgave; Grønland beklager kun, at der blandt dem findes en Del „der gjorde klogere i at blive udenfor og overlade deres Plads til andre, der havde mere Smag og Færdighed". Ved første Dels Opførelse[1]) var Salen saa fuld, som den endnu ikke havde været det hele Vinteren; ved den anden Koncert, hvor anden og tredie Del blev opførte, var der Plads nok. Det danske Publikum synes altsaa ikke at have fundet Smag i det rigtignok ogsaa meget mangelfuldt udførte Händel'ske Værk. Derpaa tyder ogsaa de Ytringer, som Grønland opfangede, da han forlod Koncerten. Én havde endnu en Rondo i Øret, som Jomfru Behrwald nylig havde sunget ved en anden Koncert, og som var „meget kønnere", en anden vilde ingenting sige for ikke at blotte sig. Én syntes tydeligt nok slet ikke om Musikken, men roste alligevel dens Skønhed og Uforlignelighed, fordi han var bange for, at man ellers skulde antage ham for at være altfor stor en Idiot. De klogeste og ærligste sagde, „at det vel maatte være kønt, siden Alverden paastod det, men at de ikke havde forstaaet et Muk af det hele."

Naar man undtager en enkelt Opførelse af Halleluja'et i „Messias" i Aaret 1810, blev Händel's Musik efter denne Førsteopførelse her hjemme lagt hen indtil Musikforeningen igen tog den

[1]) „Messias" blev delt i to Opførelser.

op i Halvtredserne i vort Aarhundrede. Første Del af „Alexanderfesten“ opførtes dér i 1851. I 1852, 53, 62, 68 og 70 opførtes Udvalg af „Messias“, 1859 et Udvalg af „Israel i Ægypten“. I fuldkommen Skikkelse og i større Antal kom Händel's Oratorier dog som sagt i Danmark først frem i *Cæcilieforeningen*, der i Vinteren 1878 begyndte med at opføre „Messias“, og siden efterhaanden har gjort os bekendt med næsten alle Händel's oratoriske Værker.

TYVENDE KAPITEL.

Den italienske Opera buffo. Buffonisterne i Paris. Markedsteatrene og Vaudevillen. Opéra comique og Comédie italienne. Rousseau. Duni. Philidor. Monsigny. Grétry. — Det tyske Sangspil. Hiller. Dittersdorf. Mozart.

Medens den italienske *Opera seria* hentørrede i lutter Formalisme, satte den ungdomsfriske *Opera buffo* stadig yppigere Blomster og bredte sig mere og mere. Med sin Ynde og Naturlighed lyste den op i de triste musikalske Teaterforhold og gav Ideerne en ny Retning. I ulige højere Grad end den alvorlige Opera gav denne Operaart Digteren Lejlighed til at udfolde sit Vid. Buffodigteren havde forholdsvis fri Hænder. Det, man frem for alt fordrede af ham, var en vittig Dialog og morsomme Indfald; om han sammensatte sine Ord af sangbare Vokaler, eller om hans Vers var musikalsk velklingende, havde forholdsvis kun lidt at sige. Heller ikke Komponisten var paa dette Felt underkastet nogen Slags Tvang. Han var fuldkommen frit stillet ved Valget af sine Former og behøvede ikke at lade sig regere af tyranniske Sanghero'er. Ganske vist var de Sangere, Buffoscenen havde at raade over, sjeldent Sangkunstnere af allerførste Rang, men til Gengæld var de som oftest gode Skuespillere, der forstod at bringe noget ud af deres Roller og at lægge Humor i deres Sang. Det humoristiske Sangforedrag er og har, som bekendt, altid været Italienernes Specialitet. Med Naturen som Princip fordelte Buffokomponisten endvidere Rollerne saaledes, at altid Kvinderollerne udførtes af Kvinder. Mandsrollerne af Mænd, men kun i de allersjældneste Tilfælde af Kastrater. Tenor og Basstemmen kom saaledes i Buffooperaen igen til Ære og Værdighed, især Bassangeren blev dér en vigtig Person som Varetager af de komiske Mandsroller.

I sin oprindelige Form, som Intermezzo, havde den komiske Opera egentlig kun frembudt sig som en Situation. I Almindelighed

optraadte der i disse Mellemspil kun to Personer, en Mand og en Kvinde. Hvor der, som f. Eks. i Pergolese's „La serva padrone“, anvendtes en tredie, fremstilledes han meget ofte som stum Skikkelse. De to Personer fremstille i „La serva padrone“ en næsvis, raptunget Tjenestepige eller Husholderske, *Serpina*, i Smag med Holberg's Pernille, og hendes Herre, *Uberto*, en kolerisk gammel Pebersvend, der, trods sine store Ord og Trusler, altid forsagt trækker Piben ind, naar hans Husholderske kommer til Stede. Mellem disse to udspinder der sig en med Vittigheder rigt krydret Dialog, der foredrages recitativisk og af og til afbrydes af mere og mindre komiske Arier og Duetter. Den stumme Person er kun et Middel til Anvendelsen af en staaende Vits, idet han af sine Medspillere bestandig formanes til at holde sin Mund og ikke tale med, naar andre Folk taler.

Altid holdt man sig selvfølgelig ikke til disse Typer. Metastasio fordeler saaledes i to sammenhørende Intermezzo'er de to Roller mellem en Primadonna og en Digter, der tillige er Komponist, Sanger og Impresario. Digteren, Signor Nibbio, vil oprette et Teater paa de kanariske Øer og henvender sig i den Anledning i det første Intermezzo til Primadonna'en, Signora Dorina, for at afslutte en Kontrakt med hende. Efter at der er udveksiet de behørige Høflighedsformler, foresynger Sangerinden ham en Arie, hvorpaa han til Gengæld opvarter hende med en hel Del Sangnummere af sin egen Komposition. For at faa den omsider lidt besværlige Gæst paa Døren, foregiver Dorina, at hun skal i Selskab, og følger ham saa ud med mange Komplimenter. — Lige saa ubetydelig er Handlingen i det andet tilhørende Intermezzo. Det er her, som overalt i disse Mellemspil, den vittige Dialog, der bærer Interessen oppe; paa Handlingen er der kun lagt liden Vægt.

Den, der bragte *Intermezzo*'et i Velten, var som bekendt Pergolese. Skaberne af den omfangsrigere og helt selvstændige *Opera buffo* var derimod, som før omtalt Logroscino og Piccini. (Se ovf. 13de Kapitel.)

Buffooperaens mere udvidede Handling gjorde allerede Fordring paa et forholdsvis stort Personantal. Som en næsten typisk Figur træffes der igen den fra Pergolese's „La serva padrone“ kendte knipske, fiffige *Tjenestepige*. Foruden hende optraadte af Kvinder i Regelen en à to *Elskerinder;* i mange Stykker indførtes samtidig ogsaa *en gammel hvastunget Matrone* eller *en naiv ung Landsbypige*. Ogsaa blandt Mandsrollerne fandtes der regelmæssigt baade sentimentale og komiske Typer. Tenoren overtog i Almindelighed *den smægtende Elskers* Rolle, og Bassisten var ufravigelig en

jovial Figur; somme Tider burgtes han til at fremstille *en gammel Bulderbasse,* somme Tider *en fiffig* eller *dum Tjener.*

I Rang og Anseelse stod den komiske Opera under den alvorlige. Det var saaledes paa de folkelige Scener, den først kom frem. Da den omsider optoges paa de større Teatre, fik den dér i Begyndelsen en rent underordnet Stilling i Forhold til den fornemme *Opera seria*, med dens kunstnerisk uddannede Sangere. I Længden høstede den komiske Opera dog betydelig Gavn af dette Naboskab. Den blev i disse Omgivelser tvungen til at holde sit Lune inden for visse Grænser, navnlig til at undgaa Platheder, og den tilegnede sig uvilkaarlig et vægtigere musikalsk Indhold. Netop fordi den ikke var bunden af de konventionelle Regler, der som en Mur omhegnede den ældre, alvorlige Opera, kunde Buffooperaen suge Næring af denne uden selv at udarte. Den viste tværtimod først Vejen ud af det Uføre, hvori Operaen havde vandret, siden Bravoursangen var bleven dens Alpha og Omega, og blev paa den Maade den ingenlunde betydningsløse Forløber for den Operareform, der snart skulde skabes af Christoph Willibald Gluck.

Hvor hurtigt den italienske Buffoopera arbejdede sig op, og hvor ivrigt den især blev plejet af den yngre Generation af de neapolitanske Tonemestre, er allerede paavist ovenfor[1]). *Piccini, Paisiello, Cimarosa,* kort sagt alle de yngre Neapolitanere var endogsaa overvejende Buffokomponister.

Ogsaa i Udlandet gjorde den komiske italienske Opera Furore. Dens Virkning blev dér endogsaa frugtbringende i dobbelt Retning: den dannede paa den ene Side en heldig Afleder for Publikums énsidige Begejstring over Bravouroperaen, og fremæskede paa den anden de fremmede Komponisters nationale Sans, saa de fik Lyst og Mod til at forsøge Efterligninger i deres egen Nations Aand.

Af stor Betydning blev Bekendtskabet med den italienske *Opera buffo* især for den franske Scene.

Det første Selskab af italienske Buffosangere kom til Paris i Aaret 1752. Det var ikke nogen Monstertrup, men Pergolese's „La serva padrone“ bragte den hurtigt i Skuddet[2]). Forestillingerne fandt ifølge indhentet Tilladelse Sted i selve Operahuset, og dannede næsten hver Gang Indledningen til Lully's „Acis et Galathé“. Frem-

[1]) Se 13de Kapitel.

[2]) Foruden „La serva padrone“ opførte man ogsaa en Del andre komiske italienske Operaer.

førte paa en og samme Scene og tilmed paa samme Aften, afgav de to Opførelser uvilkaarligt Stof til Sammenligninger, og det kunde da ikke undgaas, at enhver uhildet Tilhører gav de italienske Stykker Forrangen. Lully's Værk tog sig saa parykmæssigt og gammeldags ud ved Siden af det ungdomsfriske, italienske Intermezzo, at snart en stor Part af det teaterbesøgende Publikum foretrak at gaa hjem, saa saare Italienernes Forestilling var forbi; de franske Operasangere led derfor i Almindelighed den ærgerlige Skæbne at maatte spille og synge for et tyndt besat Hus. Det nyttede ikke engang, at man byttede Stykkerne om og lod Italienerne spille sidst. Folk demonstrerede saa ved at blive borte, saa længe den franske Operaforestilling stod paa, og med at storme ind *en pleno* i det Øjeblik, da Italienerne betraadte Scenen.

Den nationale Operas Venner følte sig dybt krænkede ved at se Lully's klassiske Musik blive traadt saaledes under Fødder, og samlede derfor i Hast et Oppositionsparti, der skulde modarbejde Italienerne. Som kongelig Institution havde det franske Operaakademi hele den store fornemme Pariserverdens, Rigmændenes og Damernes Sympati, mens Italienerne blev støttede af den mere faatallige, men med Kundskaber og Kunstforstand langt rigere begavede Del af Publikum, der med Jean Jacques Rousseau i Spidsen i denne Tid begejstret stred for at bringe Kunst og Videnskab ind i et nyt, mere naturligt Spor.

Buffonisterne, ɔ: Italienervennerne, tog i Teateret gerne deres Standkvartér under Dronningens Loge: „au coin de la reine", mens Lully'sterne, ɔ: den nationale Operas Beundrere, opfyldte Resten af Gulvet og Salen, men havde deres Hovedstade under Kongens Loge: „au coin du roi".

Kampen mellem de to Partier udfægtedes saa hidsigt, at ikke engang Kongens Nærværelse hindrede Folk i at demonstrere i Teateret under Forestillingen. Enden paa Legen blev, at Italienerne i Marts Maaned 1754 maatte fortrække; men derfor holdt Striden ikke op, den fortsattes tværtimod endnu længe efter med stor Heftighed i Bladene. I Begyndelsen havde den litterære Kamp en godmodig, spøgefuld Karaktér. Baron Grimm profeterede i et lille Spotskrift „Le petit Prophête de *Boehmischbroda*" 1753 den gode Smags Undergang, hvis Pariserne ikke vilde omvende sig og anerkende den italienske Musik. Men senere blandede Rousseau sig i Kampen, og dermed tog den en alvorligere Vending. I et „Lettre sur la

musique française" havde han den Dristighed at blotte den franske Nationaloperas Mangler og at fremføre Beviser for, at det franske Sprog var absolut uegnet til musikalsk Behandling. Der eksisterede efter hans Mening overhovedet ingen Musik paa fransk. Følgen af denne Erklæring var, at hele den franske Nation i Vrede rejste sig imod ham. Fra alle Sider blev han angrebet og overfaldet. „Ved Hoffet vaklede man mellem at sætte mig i Bastillen og at landsforvise mig", skriver Rousseau selv[1]; „Arrestbrevet vilde være bleven udfærdiget, hvis ikke M. Voyer havde lagt sig imellem og havde paavist det latterlige i at sætte det i Kraft." Det gik saa vidt, at Rousseau ikke engang kunde gaa sikkert paa Gaden. „Operaorkesteret sammenrottede sig for at slaa mig ihjel, naar jeg forlod Teateret", skriver han. „Man oplyste mig om det, men jeg besøgte derfor kun Operaen desto flittigere. Først længe efter fik jeg at vide, at M. Ancelet, den vagthavende Politiembedsmand, der havde Godhed for mig, havde forhindret et Overfald ved imod mit Vidende at lade mig eskortere ud af Teateret."

Den Storm, der fremkaldtes ved den komiske Operas Optræden i Paris, var altsaa næsten at ligne ved en Revolution. Da den efter to Aars Forløb omsider stilnede af, efterlod den endnu sine Spor. De gamle Traditioner havde faaet et Stød; de fleste var nu paa det rene med, at Lully's Opera trængte til en Afløser og at den franske dramatiske Musik vilde blive nødt til at slaa ind paa ny Baner. Den store Operas opstyltede Væsen vilde ikke mere smage Pariserne, efter at de havde stiftet Bekendtskab med en saa simpel, ukunstlet Fremtoning som det italienske Musiklystspil.

Den franske Nation besad i og for sig saa mange Betingelser for selv at kunne bringe det til noget paa den komiske Operas Omraade, at den i Virkeligheden kun trængte til en Impuls for at tage Kampen op med Italienerne.

Den allerførste Prøve, der overhovedet eksisterer paa et Komediestykke med Sang, var i sin Tid netop opstaaet paa fransk Grund. Det var Adam de la Hâle's „Robin et Marion", en af de mærkeligste Rester fra Troubadurtidsalderen. Over tre hundrede Aar før Operaen debuterede i Florens, dukker Sangspillet her allerede fiks og færdigt op i Frankrig. Men det kom og forsvandt igen med det samme som et Stjerneskud. Ligesom det kan gaa Svalen

[1]) „Confessions" III.

ved Foraarstid, saaledes gik det ogsaa Sangspillet; det kom for tidligt til, at det endnu kunde trives. Vinteren herskede endnu i Musikken. Harmonien var i sin Barndom og Arbejdet med den tog hurtigt igen Interessen bort fra Natursangen.

Henved fire hundrede Aar senere skete der i Frankrig et nyt Forsøg paa at forbinde Sangen med det komiske Skuespil. Det var denne Gang *Markedsteatrene* ved Aarsmarkederne i *St. Germain* og *St. Laurent* ved Paris, der fandt paa at iscenesætte humoristiske dramatiske Opførelser med indstrøede *Vaudeviller*, ɔ: Coupletter med populære Melodier[1]). Stykkerne svarede fra først af i Stilen til Omgivelserne; det var Markedsløjer uden sund Sans, Gøglespil ligesom Liniedansen og Hundekunsterne udenfor. Først med Tiden fik disse Forestillinger et ædlere Præg.

Det første Skridt til en Forbedring skete, da *Honoré*, en Lysestøber fra Paris, i Aaret 1624 fik Privilegium paa Markedsskuespillene og gjorde det til sit Princip, til Stadighed at holde gode Skuespillere. Da han i tre Aar havde haft Teateret i sine Hænder, overlod han sit Privilegium til en vis *Pontan,* under hvis Ægide Markedsforestillingerne tog sig saaledes op, at nu endogsaa den fornemme Pariserverden lod sig lokke ud til de smaa Forstadsteatre. Ved Hjælp af gode Forfattere, udmærkede Skuespillere og dygtige Musikere kom Markedsvaudevillerne snart saaledes i Ry, at det begyndte at se betænkeligt ud for de større Hovedstadsteatre, der fra først af med Foragt havde set ned paa den uanselige Folkescene. For straks at gøre Ende paa den uvelkomne Konkurrent, udvirkede den store Opera, at det blev Markedsskuespillerne forbudt at synge og at anvende mere end fire Strygeinstrumenter og en Obo i deres Orkester. Siden gik man endnu videre og forbød ogsaa Dialogens Benyttelse paa Markedsteatrenes Scene. Men Skuespillerne vidste at hjælpe sig. Mens de stumt agerede inde paa Scenen, lod de uden for denne en saakaldt *Compère* recitere Teksten med den behørige afvekslende Betoning, og gav derved kun Publikum nyt Stof til Latter. Da Tilskuernes Antal efter denne Ordning snarere voksede end det tog af, blev omsider ogsaa denne Skik forbudt, saa man nu kun øjnede en Udvej — Pantomimen. Paa en stor Tavle lod man Tilskuerne læse sig til Handlingen, og hver Gang det kom

[1]) Af „Voix de ville“, d. e. Folke- eller Gadesange, i Modsætning til de fornemmere „Voix de cour“ eller „Airs de cour“.

til et Sted, hvor der skulde have været sunget en Sang, lod man et Lærredstæppe med den paatrykte Visetekst og med Navnet paa den Person, der skulde have sunget denne, dale ned over Scenen. Orkesteret spillede saa den i Almindelighed af alle kendte Melodi, og Publikum stemte af Hjertens Lyst i, mens Skuespilleren stumt gjorde sine Fagter. Da man omsider ogsaa forbød disse Forestillinger, maatte Marionetkomedien en Tid lang holde for[1]; men de glade Tilskuere lod sig endda ikke forjage. Marionetkomedien var netop i Mode, og da selv de bedste Digtere ikke holdt sig for gode til at støtte Markedsscenen, tabte denne intet derved.

Paa denne Vis holdt den lille Folkescene sig trods al Modgang oven Vande, indtil den Tid kom, da den dels ved højtstaaende Folks Protektion og dels imod gode Ord og Penge tilbagevandt de fleste af sine oprindelige Rettigheder. Da den store Opera 1714 stod paa svage Fødder, var Markedsteatrenes Direktører saa snedige, imod en større Pengeudbetaling, at tilkøbe sig den kongelige Scenes Tilladelse til at døbe deres Scene „Opéra comique“, hvorved denne end yderligere vandt i Anseelse.

En virkelig farlig Medbejler fik Markedsscenen først 1716 i *Comédie italienne*, der fra dette Aar at regne til Stadighed etablerede sig i den franske Hovedstad og hurtigt sikrede sig et stort og begejstret Publikum. Den italienske Komedie strejfede saa nær ind paa *Opéra comique's* Omraader, at de to Foretagender daarligt kunde trives ved Siden af hinanden, og det blev naturligvis denne Gang som altid det ny, der gik af med Sejren. Efter i saa mange Aar tappert og uforsagt at have stridt for sin Tilværelse, maatte *Opéra comique* endelig i Aaret 1744 helt indstille sine Forestillinger for at afvente bedre Tider.

I otte Aar var *Comédie italienne* nu eneste Repræsentant for den komiske Genre i Paris, men saa kom de omtalte italienske Buffosangere til Byen og dermed vaktes atter *Opéra comique's* Energi. Det var Jean Jacques Rousseau, der viste den Vejen.

Den italienske *Opera buffo* havde allerede været Rousseau's Ideal i adskillige Aar, da de italienske Buffosangere 1752 bragte den til Paris. Han havde lært den at kende under et Ophold i

[1]) Marionetkomedien blev, som bekendt, fremstillet af kunstige Ledededukker, der ofte var halvtredie Alen høje og sattes i Bevægelse ved Hjælp af Snore. De kunde lukke Munden op og i og slaa ud med Arme og Ben. Teksten og Sangene blev deklamerede og sungne af Marionetspilleren bag Scenen.

Venedig og havde siden bestandig sværmet for at faa den indført i Paris. I det Foraar, der gik umiddelbart forud for Italienernes Besøg i Seinestaden, opholdt Rousseau sig i otte à ti Dage i *Passy* hos sin Ven Mussard, der ligesom han havde været i Italien og beundrede den italienske Musik over alt. En Aften opfriskede de to Venner i Forening Minderne om hine italienske Dage og dvælede især med Henrykkelse ved de italienske Buffoforestillinger, som de i sin Tid begge havde overværet. Da Rousseau om Natten ikke kunde falde i Søvn, begyndte han for Alvor at overveje, hvorledes han vel skulde kunne faa iværksat sin Yndlingsplan, at give Pariserne en Forestilling om den komiske italienske Operagenre. Paa en Spaseretur forfattede han straks om Morgenen et Par Vers og satte med det samme Melodier til. Han skrev derpaa det hele ned i en Havepavillon og kunde allerede ved Frokosten præsentere sin Ven og hans Husbestyrerinde, Mslle Duvernois, de første Nummere af et lille fransk Sangspil „Le Devin de village“. Han havde egentlig kun skrevet Sangene for Spøgs Skyld, som et lille Forsøg, men da Mussard syntes godt om dem, fik han Lyst til at gøre Stykket færdigt. Seks Dage efter rejste han hjem til Paris med det færdige Udkast, og tre Uger senere var Tekst og Partitur udarbejdet og renskrevet; der stod altsaa nu kun det ene tilbage: at faa Stykket bragt frem paa en Scene. Den store Operas Direktør, M. Duclos, der var Rousseau's Velynder, lod det kort efter opføre anonymt ved en Teaterprøve og det gjorde straks ved den Lejlighed kolossal Lykke. Blandt Tilhørerne fandtes M. de Cury, der var Intendant for Hofforlystelserne og straks gjorde Fordring paa Stykket for at lade det opføre for Hoffet. Efter først at have sat sig imod denne Plan, maatte Duclos siden falde til Føje, og i Oktober Maaned 1752 opførtes „Le Devin de village“ for det franske Hof i Fontainebleau. Rousseau var selv til Stede. Han sad i M. de Cury's Loge *vis à vis* med Kongen og Madame de Pompadour og maa efter sin egen Beskrivelse at dømme have taget sig ret mærkeligt ud i sin skødesløse, uordentlige Paaklædning med uraget Skæg og ukæmmet Paryk.

„Da Lysene blev tændte,“ skriver Rousseau, „og jeg saa mig selv i denne Forfatning midt imellem lutter pyntede Mennesker, blev jeg først ilde til Mode: jeg spurgte mig selv, om jeg var paa min Plads her? om jeg var passende paaklædt til dette? og efter nogle Minutters Ængstelse svarede jeg mig selv: „Jo!“ med et Mod, der maaske nok saa meget var begrundet i den Omstændighed, at jeg ikke kunde eller vilde desavouere mig selv, som i min Overbevisning. Jeg sagde til mig selv: Jeg er paa min Plads, fordi jeg ser mit eget Stykke opføre, fordi jeg

er indbudt, fordi jeg kun har skrevet Stykket for det sammes Skyld, og fordi ingen, naar alt kommer til alt, mere end jeg har Retten til at nyde Frugten af mit Arbejde og mit Talent.“

„Le Devin“ vandt almindeligt Bifald; de nydelige, ørefaldende Melodier opfangedes straks af alle; selv Kongen tilegnede sig dem og sang i de nærmeste Dage derefter med sin falske Stemme fra Morgen til Aften kun Colette's Sang: „J'ai perdu tout mon bonheur, j'ai perdu mon serviteur“. Rousseau blev efter Forestillingen tilsagt til Audiens hos Kongen den paafølgende Dag og oplevede i den Anledning en søvnløs Nat. Da Morgendagen oprandt, foregav han, for kun at slippe bort, et Ildebefindende og skyndte sig over Hals og Hoved hjem til Paris.


Fig. 127. Jean Jacques Rousseau.

Siden gentoges det lille Sangspil baade i Fontainebleau og paa Slottet Bellevue. I sidst nævnte Opførelse deltog Hoffets Damer og Kavalerer. *Madame de Marchais* udførte Colette's Rolle. *Madame la Marquise de Pompadour* fremstillede Colin og *Monsieur le Marquis de la Salle*, le Devin. I Marts Maaned 1753 kom „le Devin“ endelig offentlig frem paa den store Opera's Scene, Side om Side med den af Italienerne opførte „La serva padrone“, men selv under disse Forhold bestod det lille Sangspil Prøven. Det blev et Yndlingsstykke hos Pariserne og holdt sig paa den franske Scene i op imod firsindstyve Aar. Ikke engang den Storm, der 1753 rejste sig imod Rousseau efter hans Udgivelse af „Lettre sur la musique française“, formaaede at berøve „Le Devin“ sin Popularitet eller at forjage det fra Scenen[1]).

Handlingen i „Le Devin de village“ er saa enkelt og fordringsløs som mulig. Den lille Landsbypige *Colette* er utrøstelig, fordi hendes Elsker, *Colin*, har forladt

[1]) „Le Devin de village“ naaede 1767 til København, hvor det kom til Opførelse paa Hofteateret og blev fremstillet paa fransk af franske Skuespillere.

hende, og søger derfor Raad og Hjælp hos en Spaamand: Le Devin. Han fortæller hende, at Colin er bleven besnæret af Godsets Ejerinde, men dog endnu holder af Colette og har i Sinde at opsøge hende. Spaamanden raader dog Colette til at straffe sin Ven ved at lade, som om hun ikke mere bryder sig om ham; Sorgen over hendes forandrede Væsen vil da genvække hans Kærlighed. Da Spaamanden hører Colin komme, beder han Colette om at fjerne sig, til han kalder paa hende. Colin betror „le Devin“, at han er kommet til det Resultat, at han alligevel langt foretrækker Colette for den fornemme Dame, og bliver derfor forfærdet, da Spaamanden meddeler ham, at hun nu ikke mere elsker ham, men en anden. Fortvivlet spørger han „Le Devin“, om hans elskede da er tabt for ham for bestandig. Spaamanden tilbyder at skaffe hende til Stede, men opfordrer den unge Mand til selv at forsøge sin Lykke hos hende. Colette kommer og tager koldt imod sin fordums Ven, der til sidst fjerner sig i Fortvivlelse; men da kan den unge Pige ikke længere spille den krænkedes Rolle og kalder ham tilbage. De to elskende forsones, og Spaamanden modtager sin Tak. Han sammenkalder derpaa Landsbyens Ungdom, der under Sang og Dans lykønsker Colin og Colette til deres Genforening.

Musikken til denne lille Landsbyidyl er ikke særlig betydelig; teoretisk set er den ikke engang uden Lyde, og dog er det al Ære værd, at Dilettanten, Rousseau[1]), har kunnet frembringe et Værk som dette. Som Helhed betragtet er „Le Devin de village“ et nydeligt lille Stykke. Melodierne er besjælede af en Naturlighed og naiv Ynde, der især maa have virket velgørende i hine Dage, da man var vant til Lully's stive og monotone Melodik og Rytmik, og Recitativerne er helt igennem fortrinligt deklamerede.

Parisernes Glæde over den italienske *Opera buffo*, og Rousseau's vellykkede Forsøg paa at gøre Italienerne Kunsten efter, bragte omsider igen Liv i Markedsteatrene. *Opéra comique's* Direktør, Jean Monnet, opfordrede 1753 den franske Digter Vadé til at bearbejde et Stof af *Lafontaine* til en fransk Opera i Smag med den italienske

[1]) Rousseau havde ganske vist i sine Dage beskæftiget sig en Del med Musik, men han havde aldrig modtaget nogen i streng Forstand regelmæssig musikalsk Undervisning; hvad han kunde, havde han tilegnet sig gennem spredt Læsning og et medfødt musikalsk Øre. Han havde uddannet sin Smag ved at høre megen Musik, og hans klare Forstand ledte ham til et tidt mærkværdig rigtigt musikalsk Omdømme. Særlig i det omtalte „Lettre sur la musique française“ aabenbarer han Anskuelser, der paa en overraskende Maade stemmer overéns med Meninger, der endnu gør sig gældende den Dag i Dag. Tidt fik hans mangelfulde Viden ham dog rigtignok ogsaa til at se fejl paa den Musik, han hørte. Som den blinde dømmer om Farverne, saaledes dømte Rousseau bl. a. om den *polyfone* Musik, der efter hans Mening kun var et Kaos af Melodier, en barbarisk Opfindelse, der knap nok fortjente Navn af Musik.

Sang af „Le Devin de village".

(Forspillet er forkortet.)

(Colette pleurant et s'essuyant les yeux de son tablier.)

Lent et marqué. Jean Jacques Rousseau.

Sang.

Piano.

doux

doux

doux

J'ai per - du mon ser - vi - teur, J'ai per -

doux

du tout mon bon - heur. Co - lin me dé -

doux

lais - se, Co - lin me dé - lais - se,

f *f*

J'ai per -

doux

du mon ser - vi - teur, j'ai per - du tout mon bon - heur. Co -

tr *tr*

lin me dé - lais - se, Co - lin me dé - lais - se!

tr *tr*

ff *f*

V. S.

doux f doux f Fine.

hé - las! il a pu chan - ger! je vou-

doux doux

tr f

drais n'y plus son - ger; hé -

f

doux

las! hé - - las! hé -

doux

las! hé - las! il a pu chan - ger, je vou -

drais n'y plus son - ger, hé - - -

mf

mf

las! hé - - - las! j'y son -

ge sans ces - se, j'y son - ge sans ces - - se.

tr

Da Capo al Fine.

Da Capo al Fine.

Opera buffo, og da den var færdig, blev Kompositionen betroet til den ligeledes franske Komponist Antoine Dauvergne. Den første Opførelse af den ny Opera: „Les Troqueurs“ foregik privat, i Overværelse af en mindre Kreds af Musikvenner, og forløb uhyre heldigt. Man udgav ved denne Lejlighed af Forsigtighedshensyn Stykket for at være komponeret af en Italiener, og alle fandt derfor Musikken fortræffelig. Italienervennerne klappede, som om de var betalte for det, og kunde ikke blive færdige med at berømme Komponistens Genialitet. Ogsaa Direktøren fik sin Part af Rosen, fordi han havde ladet en Italiener og ikke en Franskmand skrive Musikken til den smukke Tekst[1]). Det var en Skuffelse for de begejstrede Tilhørere, da de siden blev oplyste om Sagens sande Sammenhæng, men Dommen var fældet og ingen kunde heller fragaa, at den indenlandske Musiker havde løst sin Opgave til Fuldkommenhed. Ogsaa ved den efterfølgende offentlige Opførelse hilstes „Les Troqueurs“ med Begejstring.

Dauvergne og Vadé lod det ikke desto mindre blive ved dette første og eneste Forsøg. I Steden for at fortsætte, som man var begyndt, greb man efter denne Tid til italienske Stykker, som man underlagde fransk Tekst og derved gjorde tilgængelige for det ikke altid sprogkyndige Publikum, der søgte *Opéra comique*. Den samme Fremgangsmaade benyttede ogsaa *Comédie italienne*, der bl. a. 1754 vandt et ypperligt Kassestykke i den paa fransk oversatte „La serva padrone“.

Da de franske Tekstdigtere i fire Aar udelukkende havde beskæftiget sig med at oversætte italienske Operatekster og paa den Maade havde haft Anledning til at studere Buffooperaen til Bunds, fik de omsider Lyst til at gøre deres Erfaringer frugtbringende i originale Arbejder. Talentfulde Folk som Favart, Sedaine, Marmontel m. fl. foretog sig at ville skænke den franske Nation Sangspilstekster, der særlig var afpassede efter de indenlandske Forhold og fremfor alt skulde gaa ud paa at tilfredsstille de i Frankrig herskende strengere Principper angaaende Handlingens Mening og Sammenhæng.

Den første Musiker, der bistod de franske Digtere i dette Forehavende, var mærkværdigt nok ingen Franskmand, men en Italiener, Egidio Romoaldo Duni. Opdraget i den neapolitanske Komponistskole havde denne fra først af udelukkende befattet sig med

[1]) Musikalisches Centralblatt: Schletterer: „La serva padrone“.

italiensk Operamusik[1]). Det var en Kapelmesterpost ved Hoffet i Parma, der første Gang bragte ham i Forbindelse med det Land, i hvis Tjeneste han siden skulde vinde sine største Sejre. Hertuginden af Parma var Datter af Ludvig den 15de; hendes Hof var fuldstændig indrettet efter Mønster af det franske. I Parma fik Duni altsaa Lejlighed til at gøre sig bekendt med det franske Sprog og med den franske musikalske Smag, og han fik utrolig hurtigt fat paa begge Dele. Hans Musik til Favart's lille Sangspil, „Ninette à la cour“[2]), traf paa en Prik Franskmændenes Smag og indbragte Duni saa megen Ros og Hæder, at han efter dette Stykkes Opførelse i Parma fik Lyst til at forsøge sin Lykke i Frankrig selv. 1757 gik han til Paris, hvor hans anden franske Opera „Le Peintre amoureux de son modèle“[3]) straks kom til Opførelse paa Markedsteateret S. Laurent og gjorde stormende Lykke. Fra dette Øjeblik var Duni klar paa sin Fremtid. Han tog sin Afsked som Kapelmester i Parma og bosatte sig i Paris for fremtidig at betragte den franske komiske Opera som sit eneste Livsmaal. Hurtigt opstod der nu fra hans Haand en lang Række komiske Operaer, der, holdte i let Stil og med muntre, ørefaldende Melodier, i Løbet af kort Tid gjorde ham til den franske Nations erklærede Yndling. Hans betydeligste Værk, „Les deux Chasseurs et la Laitière“, blev endogsaa evropæisk berømt og skaffede under Titelen „Das Milchmädchen“ ogsaa den franske komiske Opera Indgang i Tyskland[4]).

Den til *Opéra comique* omdøbte Markedsscene fik ikke længe Lov til at nyde Fordelen af den ny Medarbejder. Den havde tværtimod ikke saa snart indført Duni med „Le Peintre amoureux“, før *Comédie italienne* sikrede sig ham og bandt ham til fremtidig kun at arbejde for dens Scene. Den Omstændighed, at *Comédie italienne* efterhaanden mere og mere gik ind paa *Opéra comique's* Omraader, gjorde det snart næsten umuligt for denne at bestaa. 1759 maatte Markedsscenen for anden Gang indstille sine Forestillinger for længere Tid, og da den tre Aar efter atter optog sin Virksomhed, varede det kun kort, før den nødtes til at gaa ind paa

[1]) Duni nød, som bekendt (se ovf.), allerede i sine meget unge Dage (1735) en Triumf, da Pergolese's „Olympiade“ i Rom faldt totalt igennem imod hans „Nerone“.

[2]) Opført i København i Aaret 1768.

[3]) Teksten var forfattet af Anseaume. I København opførtes denne Opera for første Gang i Aaret 1768 paa Hofteateret paa fransk.

[4]) 1767 opførtes det paa Hofteateret i København paa fransk af en fransk Trup.

Comédie italienne's Forslag om en Sammensmeltning af de to Scener. Det ny Foretagende bibeholdt, trods sine franske Stykker og franske Skuespillere, Navnet *Comédie italienne;* først i Aaret 1783 døbtes det *Opéra comique*, under hvilket Navn det som bekendt endnu eksisterer.

Imidlertid havde ogsaa de indfødte Musikere begyndt at fatte Interesse for det franske Sangspil. Allerede to Aar efter at Duni i Paris havde debuteret med „Le Peintre amoureux“ fremtraadte paa Markedsteateret kort efter hinanden to Franskmænd, der i Forening bragte det franske Sangspil en Del nærmere hen imod det Punkt, hvor Grétry omsider skulde lægge sidste Haand paa Værket og give den franske *Opéra comique* den Skikkelse, under hvilken den kendes nu. De to omtalte Franskmænd var François André Danican, kaldet Philidor, og Pierre Alexandre Monsigny.

Philidor nedstammede fra en bekendt fransk Musikerslægt, hvis ældste kendte Medlem, *Michel Danican*, var Oboist ved Ludvig den 13des Hof (se ovf. 16de Kapitel). Selv fødtes Philidor i *Dreux* i Departementet *Eure* i September 1726. Som tiaarig Dreng kom han til Versailles og blev dér som Musikpage Campra's Elev. Siden førte han i Paris i nogle Aar en temmelig kummerlig Tilværelse som Musiklærer og Nodeskriver. Sin Berømmelse grundede han fra først af ikke paa sit Musiktalent, men paa sin ualmindelige Begavelse — for Skakspillet. I Attenaarsalderen havde han som Skakspiller allerede et evropæisk Navn og nød paa en Rejse til Tyskland, Holland og England den Triumf, at selv de dygtigste Spillere maatte bukke under for ham. Som Musiker bragte han det først til noget rigtigt, efter at han henved tredive Aar gammel havde været Vidne til den italienske Buffooperas Sejre i Paris og som Følge deraf havde givet sig ind paa den komiske Operagenre. 1759 opførtes paa Markedsscenen S. Laurent hans første komiske Opera, „Blaise le savetier“, og gjorde kolossal Lykke. Lignende Sejre høstede Flertallet af hans senere Værker, og med „Le Sorcier“, der 1764 opførtes i *Comédie italienne*[1]), opnaaede Philidor Prædikatet som en af den franske *Opéra comique's* Hovedstøtter. Han, Duni og Monsigny var nu noget nær Eneherskerne paa *Opéra comique's* Scene lige indtil Grétry traadte frem og med sit betydeligere Talent satte deres Kompositioner i Skygge. Ulysten til at rivalisere med Grétry, i Forbindelse med hans ubetvingelige Lidenskab for Skakspillet, bevirkede, at Philidor allerede 1785 helt afsluttede sin dramatiske Løbebane. Hans sidste dramatiske Værk var en alvorlig Opera, „Themistocle“, der i nævnte Aar opførtes paa den store Opera i Paris. Philidor døde i London i Aaret 1795.

Monsigny savnede Philidor's Uddannelse; han var og blev egentlig i alle sine Dage kun en talentfuld Dilettant. Hans Trang til at komponere vaagnede først sent og ved et rent Tilfælde. Ligesom Philidor kom han først i Trediveaarsalderen til klar Bevidsthed om sit Musikerkald, og det var ligeledes Kampen for og imod den italienske *Opera buffo*, der vakte ham til Virksomhed. Efter at have overværet Italienernes Opførelse af Pergolese's „La serva padrone“ kunde

[1]) Opførtes 1768 paa Hofteateret i København.

han, hvis hele musikalske Viden hidtil kun havde bestaaet i at spille lidt Violin, ikke modstaa Lysten til at gaa Musikervejen for at skrive komiske Operaer[1]). For at faa et Indblik i Harmonilære, Instrumentation og Kontrapunkt henvendte han sig følgelig til den i Paris bosatte italiensk fødte Musikteoretiker Gianotti, og



Fig. 128. Scene af den franske komiske Opera: „Annette et Lubin" af Blaise, Tekst af Favart[2]).

havde kun studeret hos denne i fem Maaneder, da han allerede saa sig i Stand til at præsentere sin Lærer en komisk Opera, „Les Aveux indiscrets". Det lykkedes

[1]) Han havde hidtil haft en Embedsstilling ved Hertugen af Orléans' Hof.

[2]) Blaise var Philidor's og Monsigny's Samtidige. „Annette et Lubin" var en af de første franske komiske Operaer, der hørtes i København. Den opførtes 1767 af en fransk Trup paa Hofteateret.

ham rigtignok først i Aaret 1759 at faa sit Værk frem paa Markedsscenen, men det fik der en saa venlig Modtagelse, at han ikke betænkte sig paa at gaa videre, som han nu var begyndt.

I den for den komiske Operagenre saa fortrinligt begavede franske Digter, Sedaine, fik han straks en Medarbejder, han kunde være tjent med. Monsigny's Uvenner, deriblandt *Baron Grimm*, paastod endogsaa, at han ene skyldte Sedaine's Tekster den Lykke, han gjorde som Operakomponist; men dette turde være for meget sagt, thi Monsigny var, trods sine mangelfulde Kundskaber, et Talent; han behovede ikke sin Tekstdigters Hjælp for at skaffe sin Musik Venner. Derfor taler ogsaa den Omstændighed, at hans Operaer holdt sig paa Scenen i et halvt Aarhundrede. Hans Hovedværk, „Le Déserteur", oplevede endogsaa den sjældne Lykke, i Paris at blive opført 100 Gange under et Bifald, der sidste Gang var lige saa varmt, som det havde været ved Premièren[1]).

Philidor's og Monsigny's Operaer have omtrent samme Præg. Begge de to Komponister havde deres Styrke i at skrive kønne, udtryksfulde Melodier; men de holdt sig helt til de smaa Former. Da de begge halvvejs var Dilettanter eller dog kun med halv Kraft hengav sig til deres musikalske Virksomhed[2]), formaaede de endnu ikke at gøre den franske komiske Opera helt uafhængig af sine Forbilleder, ɔ: det italienske Intermezzo og den franske Vaudevillekomedie. Deres komiske Operaer er højt regnet Mønstre paa *La Comédie à ariettes.* Først Grétry skulde for Alvor sætte Skik paa den franske komiske Opera og udvikle den til et selvstændigt Kunstværk, en Pryd for den franske Nationalscene.

André Ernest Modeste Grétry var Søn af en dygtig Violinist og fødtes i Liège den 11te Februar 1741[3]). Som Musikerbarn havde han allerede tidligt et aabent Øre for enhver Slags Toner. Han fortæller selv[4]), hvorledes han i Fireaarsalderen en Dag i sit Hjem bliver opmærksom paa Tékedelens Sang og straks henrykt griber efter det ny Instrument, der imidlertid er for vægtigt for hans smaa Hænder og i Faldet udgyder hele sit koghede Indhold i Ilden og over ham. Følgen blev en Øjenbetændelse, under hvis Følger han led hele sit Liv.

Sin første Undervisning i Musik modtog Grétry som Kordreng ved S. Dénis-Kirken i Liège. Siden lod Faderen ham undervise privat hos forskellige af de til Dels ret dygtige Musikere, der ved den Tid opholdt sig i samme By.

Stor Betydning for Grétry's Udvikling fik en Række Forestillinger, som en Trup italienske Buffosangere, paa Rejse gennem Belgien, i hans Drengeaar foranstaltede i Liège. Grétry fik af Truppens Direktor Tilladelse til at overvære alle dens Prøver og gjorde paa den Maade for første Gang Bekendtskab med Pergolese's

[1]) 1772 opførtes det første Gang i København paa Hofteateret.

[2]) Monsigny hvilede de sidste fyrretyve Aar af sit Liv paa sine Laurbær. Hans sidste komiske Opera: *Felix*, eller *L'enfant trouvé*, er komponeret 1777, og han døde først 1817.

[3]) Han døde i Paris 1813.

[4]) „Mémoires ou Essai sur la musique".

og Galuppi's Værker. Saaledes kom han allerede i en tidlig Alder til at elske denne Musik, og han drog sig uvilkaarlig straks, det han havde hørt, til Nytte. Da han efter Italienernes Bortrejse atter lod sig høre som Sanger i S. Dénis' Kirke, forbavsedes alle over den Forvandling, der var foregaaet baade med hans Stemme og med hans musikalske Foredrag. Som Sanger fik Grétry dog kun en kort Løbebane. En Blodspytning, foranlediget af Overanstrengelse, berøvede ham ikke længe efter Sangstemmen for bestandig. Da han derefter i Steden for med Held kastede sig over Kompositionen, havde han den Glæde, at en velhavende Beskytter fattede Interesse for ham og forstrakte ham med Midlerne til en Studierejse. Rejsens Maal blev Rom, og Grétry tilbagelagde, i Selskab med en Fører



Fig. 129. André Ernest Modeste Grétry ved sit Klavér.

og en medicinsk Student, den lange Vej til Fods. I fulde Drag nød han paa Rejsen alle de Naturskønheder, de passerede i Tyrol, over Alperne og ned over Milano og Florens til Rom. Ankommen dér lærte han omsider den italienske Musik at kende baade fra dens gode og slette Sider. Han var i Teateret Vidne til, at det italienske Publikum kun hørte paa Arierne og de store Sangeres Præstationer, mens de, saa længe Recitativerne stod paa, trak sig tilbage i Logerne for at passiare eller spise Is. I Kirkerne hørte han kun muntre Symfonier og Menuetter. Det Sted, han helst besøgte, var Buffooperaen. Her lyttede han med Glæde igen til Pergolese's Toner, her oplevede han i Aaret 1760 Romernes begejstrede Ovationer ved Førsteopforelsen af Piccini's komiske Opera „La Cecchina“ [1].

Grétry's Romerrejse gik dog selvfølgelig ikke alene ud paa at høre Musik,

[1]) Se 13de Kapitel.

men ogsaa paa at studere den. De Kompositionsstudier, han havde gjort i Liège, havde ikke haft stort at betyde. Han søgte derfor i Rom straks en Lærer, og hans Valg faldt paa G. B. Casali, der var Kapelmester ved Laterankirken og var anset for at være ualmindelig dygtig, især som Kontrapunktlærer. Hos ham studerede Grétry i to Aar uden dog at faa stort Udbytte af sine Studier. Den Anbefaling, Casali siden medgav ham til en Ven i Genf, lovede just ikke den unge Mand nogen stor Fremtid som Musiker. „Min kære Ven,“ skrev Casali, „jeg sender Dig her en af mine Elever og anbefaler ham til Din Omsorg; han er en sand Æsel til alt, hvad der hedder Musik, og kan ingenting, men for Resten er han en elskværdig og velopdragen ung Mand.“

Fra Rom vilde Grétry i Aaret 1766 netop igen vende hjem til Liège, hvor han havde taget imod en Kapelmesterplads, da *Monsigny's* lille Opera, „Rose et Colas“ tilfældigvis faldt ham i Hænderne og forandrede hans Planer. Opsat paa at skrive Musik til en lignende Tekst gav han paa Stedet Slip paa den Stilling, der ventede ham i Liège, og rejste efter en Vens Opfordring til Genf.

For første Gang saa og hørte han dér Monsigny's og Philidor's Værker i scenisk Fremstilling, og han gav sig nu ikke Ro, før han havde fundet en Tekst, der kunde give ham Lejlighed til at prøve sine Kræfter paa den ny Genre. I Mangel af et nyt Emne greb han omsider til Favart's „Isabelle et Gertrude“, der rigtignok allerede var sat i Musik af Blaise og havde været opført i Paris for to Aar siden. Med Grétry's Musik kom Stykket nu som en Nyhed frem i Genf og gjorde Lykke. Opmuntret af sit Held, besluttede Grétry derefter straks at rejse videre til Paris for mulig at bryde sig en Bane dér.

Som ung og aldeles ubekendt Musiker fik han i Begyndelsen dér en haard Kamp at bestaa. Stor Nød havde han allerede med at faa fat i en Digter, der vilde vove at give sit Arbejde hen til en Debut, for hvis heldige Udfald ingen kunde staa inde. Da Philidor omsider fik en Tekstforfatter overtalt til at skænke Grétry en Operatekst, betingede Manden sig, at Philidor skrev en Del af Musikken, eftersom der kun kunde være Haab om en Succes, hvis den ældre populære Mester satte sit Navn med paa Plakaten. Men denne Ordning var ikke efter Grétry's Hoved. „Hvis Operaen gør Lykke,“ sagde han til Philidor, „faar I Æren, falder den derimod igennem, bliver det mig, der faar Skammen[1].“ Først langt om længe fik Grétry en Tekst, „Les Mariages samnites“, overladt af Digteren Lègier. Ved et Middagsselskab hos den svenske Gesandt, Greven af Creutz, fik han Anledning til at gennemgaa sin Komposition for en snæver Kreds af velvilligt stemte Musikvenner, der straks enedes om at anbefale Operaen til Direktøren for *Comédie italienne.* Men han fik derfra et afvisende Svar. Operaen var for „ædel i Stilen“ til at passe ind dér. Man tænkte nu paa den store Opera, men for at kunne optages dér, maatte Værket først omarbejdes. De nødvendige Forandringer blev foretagne, og Grétry gik derefter ind paa at lade en Prøveopførelse afgøre, om Stykket var værdigt til at indsendes eller ej. Prinsen af Conti tilbød at lade sin private Kapelmester indstudere og dirigere Grétry's Opera, og samlede saa en Aften et stort Selskab, der skulde bedømme Kompositionen. Til Ulykke for Komponisten stillede de optrædende Sangere sig imidlertid, paa én nær, saa uvenligt til Sagen og gjorde deres Ting saa slet, at Musikken aldeles ikke kom til sin Ret. Grétry var i Fortvivlelse nær ved at løbe sin Vej, da første Akt var spillet, og fik efter Forestillingen at føle, at alle var skuffede.

[1]) Operaen: „Le Jardinier de Sidon“ blev senere komponeret af Philidor alene. (Se Michel Brenet: Grétry, sa vie et ses oeuvres. Paris 1884.)

Efter dette Nederlag tabte han Modet aldeles. Hvis ikke Greven af Creutz i dette Øjeblik havde hjulpet ham, havde han rimeligvis helt tabt Tilliden til sig selv og til sin Fremtid. Greven, der var en nøje Bekendt af Marmontel, aflagde den bekendte Digter et Besøg og bad ham om at bevise sig en Vennetjeneste. Det drejede sig om at hjælpe en ung Mand, der af Fortvivlelse stod paa Nippet til at tage Livet af sig selv, men i Virkeligheden kun behøvede en smuk Operatekst for at kunne gøre sin Lykke. Marmontel, der gerne gjorde alt for at gøre Greven til Behag, lovede straks sin Hjælp, og en Ugestid efter kunde Grétry allerede afhente sin Tekst hos Marmontel og gaa i Gang med at komponere den. Da den ny Opera, „Le Huron", var færdig, gjaldt det fremfor alt om at sikre den en god Udførelse. Som den første blandt alle *Comédie italienne's* Skuespillere blev Caillot i denne Anledning, sammen med Grétry, indbudt til en Middag hos Greven af Creutz. Efter Bordet tog den unge Komponist den gunstige Lejlighed i Agt og viste Caillot de Sange, han havde bestemt for ham, og han forstod i den Grad at begejstre Sangeren for dem, at denne med Glæde gik ind paa at støtte ham og tale hans Sag hos de andre Skuespillere. I August Maaned 1768 blev „Le Huron" opført i *Comédie italienne* og gjorde Furore. Det blev saa afgjort en Succes, at Grétry i Fremtiden kunde gøre sikker Regning paa Publikums Velvilje. Var der noget, man havde at udsætte paa i „Le Huron", var det Teksten; om Musikken herskede der kun én Mening; den blev beundret af alle. „Denne M. Grétry," skriver Baron Grimm efter den første Opførelse, „er en ung Mand, der her gør sit Prøvestykke, men dette Prøvestykke er et Mesterstykke, der straks sætter Komponisten i Række med de allerførste. Philidor er i hele Frankrig den eneste, der kan maale sig med ham"[1]).

Efter at „Le Huron" havde faaet saa god en Modtagelse, blev Grétry formelig overfaldet af Tekstdigtere, der vilde have ham til at komponere deres Operadigte, men han holdt sig foreløbig endnu til Marmontel. Fem Maaneder efter „Le Huron" kunde *Comédie italienne* allerede møde op med en ny komisk Opera af Marmontel og Grétry. De to Forfattere traf i det ny Sangspil, „Lucile", netop paa det allernøjeste Publikums Smag. Den rørende Stil var i Øjeblikket stærkt i Mode. Pariserne var for Tiden grebne af en affekteret Begejstring for alt, hvad der vedrørte Naturen; man sværmede for de naive Landsbyscener og for at se Landsbyfolkenes naturlige Hjertelighed og ukunstlede Dyd fremstille paa Teateret. Rousseau's „Le Devin de village" havde i denne Retning angivet Tonen, og samme Genre optog nu Marmontel og Grétry i en noget mere udvidet Form i „Lucile".

Bondepigen *Lucile* er forlovet med *Dorval* og indbyder sin Plejefader, den gamle Bonde *Blaise* til sit Bryllup. Han kommer, men meddeler, før Vielsen endnu har fundet Sted, *Lucile*, hvad hans afdøde Hustru har betroet ham paa Dødslejet, nemlig, at *Lucile* ikke, som alle hidtil har troet, er en Datter af den rige *Timante*, men kun en fattig Bondepige. Som Amme hos de rige Folk har hans Hustru i sin Tid, uden hans Vidende, ombyttet det fremmede Barn for deres eget. Som Følge af denne sorgelige Meddelelse siger *Lucile* bedrøvet Farvel til *Dorval* og til sin Lykke, for som fattig Pige igen at tage hjem med sin Fader. Men *Dorval* elsker sin Brud for højt til at ville opgive hende. En Genforening finder derfor Sted og alt ender lykkeligt og godt.

[1]) I København opførtes „Le Huron" første Gang i Aaret 1772 paa Hofteateret af franske Skuespillere.

Grétry's nydelige, varmt følte og udtryksfulde Melodier gav denne temmelig intet sigende Tekst den smukkeste Relief. Publikum var rørt til Taarer, og Grétry blev efter „Luciles“ Opførelse i endnu højere Grad end før Parisernes Yndling. Musikken til „Lucile“ blev uhyre populær. Kvartetten „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille“ blev saa yndet, at den siden ved flere historiske Lejligheder blev benyttet som Udtryk for den franske Nationalfølelse. Da en Del Emigranter og nogle Officerer af Pichegru's Korps under Revolutionens Krige for et Øjeblik sluttede Vaabenstilstand med hinanden for at kunne udveksle Fanger, satte de sig ved samme Bord og klinkede med hinanden, mens de sang Grétry's Kvartet „Où peut-on être mieux“ o. s. v. En smuk Anvendelse fandt samme Sang ogsaa, da Napoleon i November Maaned 1812 paa sit Tilbagetog fra Rusland med sin Armé drog ud af Smolensk, forfulgt af Russere og Kosakker. Mens Fjenden lod Kuglerne regne ned over den franske Hær, sluttede den gamle Garde sig som en fast Mur om Napoleon for at beskytte ham, og netop da Faren var paa sit højeste, hørte man de trofaste, gamle Krigere med fast og rolig Stemme intonere Grétry's velkendte Sang: „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille“.

Baade i „Le Huron“ og i „Lucile“ havde Grétry hyldet den patetiske Genre. Fra en ganske ny Side lærte Pariserne ham at kende i hans næste komiske Opera, „Le Tableau parlant“. Han gav her i Munterhed og overgivne Indfald ikke Pergolese noget efter. Dette Stykke bragte Begejstringen over Grétry til Højdepunktet[1]). Alle, store og smaa, overbød fra nu af hinanden for at hædre ham; hans Sange genlød overalt paa Gaderne, i Hjemmene og i de fornemmes Koncerter. Baade Hertuger og Grever kappedes nu om at indbyde den hædrede Mester, hvis elskværdige, taktfulde Optræden og beskedne Væsen gjorde ham afholdt, hvor han saa viste sig. En trofast Støtte vandt Grétry snart ogsaa ved Hoffet i Maria Antoinette, der, kort efter at hun var bleven Frankrigs Dronning, stod Fadder til hans yngste Datter, Antoinette, og siden benyttede enhver Lejlighed for at vise sin Guddatter og hendes Fader sit venlige Sindelag.

„Le Huron“, „Lucile“ og „Le tableau parlant“ var Forløbere for en lang Række mere eller mindre smukke Grétry'ske Teaterstykker, af hvilke her kun nogle af de vigtigste skal nævnes, nemlig „Silvain“[2]), „Les deux Avares“[3]), „Zémire et Azor“[4]), „La Fausse magie“, „L'Amant jaloux“, „Les Évènements imprévus“, „Colinette à la Cour“, „La Caravane du Caire“, „Raoul Barbe-Bleue“, „Pierre le Grand“. Den af alle Grétry's Operaer, der vandt størst Popularitet, var „Richard Coeur de Lion“. Instrumenteret paa ny af Adolphe Adam opføres den endnu stadig i Paris og vedligeholder dér Mindet om en Mester, hvis Navn sagtens aldrig vil udslettes af det franske Folks Erindring.

Som Forbilledet for alle *Opéra comique's* senere Repræsentanter maa Grétry kaldes en betydelig historisk Fremtoning. Han og Lully indtage i den franske Nationaloperas Historie noget nær den samme Stilling som Holberg og Oehlenschlæger indtage som den

[1]) Opført i København paa Hofteateret i Aaret 1771.
[2]) Opført i København paa Hofteateret i Aaret 1772.
[3]) Opførtes i København første Gang i Aaret 1772 paa Hofteateret paa fransk.
[4]) Opførtes i København første Gang i Aaret 1773 paa Hofteateret paa fransk.

danske Skueplads' Koryfæer. *Grétry* repræsenterer det folkelige Musiklystspil[1]), *Lully* den fornemme, højt patetiske Musiktragedie.



Fig. 130. Scene af Grétry's Opera „Zémire et Azor".

Zémire, der, for at frelse sin Faders Liv, har lovet den til et Uhyre forheksede Æventyrprins Azor sin Haand, bønfalder sin Brudgom om endnu engang at maatte se sin Fader og sine Søstre. Paa et Billede, der pludselig kommer til Syne paa Væggen, ser hun da, hvorledes de fraværende længselsfuldt rækker Armene ud imod hende, mens Faderen kalder hende tilbage med en Klagesang, der dæmpet toner ud fra Billedet: „Ah! laissez-moi, laissez-moi la pleurer!"

Det er dog selvfølgelig kun i almindelig Forstand, at Grétry kan kaldes en musikalsk Holberg eller Molière. I hans saakaldte

[1]) Man har kaldt Grétry den franske Musiks Molière.

komiske Opera er det komiske Element nemlig langt fra saa absolut overvejende, som Navnet frister en til at antage. Mange af hans Musiklystspil indeholde endog saa megen Alvor og forholdsvis saa lidt Komik, at Navnet dér i og for sig er meningsløst.

Som virkelig Opera *comique* bestod denne Genre kun saa længe, den paa den ene Side hæftede fast ved *Markedsvaudevillen,* paa den anden ved den italienske *Opera buffo.* Men med Grétry slog det franske Sangspil sig helt løs fra disse sine Forbilleder, og tog sin egen Retning; kun Navnet mindede fra nu af om, hvor og hvorledes det i sin Tid var traadt ind i Livet.

Som Komponist for den komiske Opera søgte Grétry i Grunden kun at gennemføre de samme Ideer, der paa hans Tid ogsaa forfægtedes af de franske Filosoffer. Dramaet skulde efter deres Overbevisning gaa ud paa at fremstille den menneskelige Natur saaledes, som den i Virkeligheden var. Denne Tankegang blev paa den ene Side realiseret i Diderot's saakaldte „borgerlige Skuespil", der i Prosa behandlede rørende Scener ud af det daglige Liv, nærmest foregaaende i de jævne Samfundsklasser, paa den anden Side i Grétry's „Opéra comique".

Mens den store franske Opera endnu arbejdede under Trykket af konventionelle Forskrifter, lagde Grétry's Opera al Tvang til Side. Den tilegnede sig paa denne Maade uvilkaarligt et interessantere dramatisk Indhold end hin, og gav Musikken Anledning til at udfolde sig friere og naturligere. Saa vidt samstemmer den franske komiske Opera ganske med den italienske, men i andre Henseender er de meget forskellige. Det komiske Element, der helt behersker den italienske Opera buffo, spiller som sagt i den franske Grétry'ske Opera i Regelen kun en Birolle. Det er her, ligesom i det borgerlige Skuespil, de rørende gribende Situationer, der træder i Forgrunden. Som Forskel baade fra den italienske Buffoopera og den franske store Opera anvender *Opéra comique* endelig ogsaa gennemgaaende den talte Dialog i Stedet for Recitativet. Digteren faar derved Frihed til at kunne anbringe den Slags aandrige, pikante Samtaler, der i ganske særlig Grad er Franskmændenes Specialitet. Som et Barn af sin egen Tid søger Grétry i sin dramatiske Musik først og fremmest at tage Naturen med paa Raad. Sangen og Ordene skal efter hans Mening paa det nøjeste stemme sammen. For at lære at deklamere musikalsk rigtigt besøgte Grétry i Paris

Serenade af „L'Amant jaloux". (1778.)

1ste Vers.

Andantino.

Grétry.

Piano.

p

p

Sang.

Tan - dis que tout som - meil - le dans l'om-bre

Piano.

V. S.

de la nuit — — —. l'a - mour qui me con - duit — — —, l'a -

poco cresc.

mour qui tou-jours veil - le. me dit tout bas: viens, suis mes

cresc. *p*

pas où la beau - té t'ap - pel - - - - - le.

Voi - ci l'in - stant du ren-dez - vous. Pro - fi - te d'un bon -

sf sf

heur si doux, Moi pour é - car-ter les ja - loux

sf

cresc. mf

Je fe - rai — — — — — — — — — — —

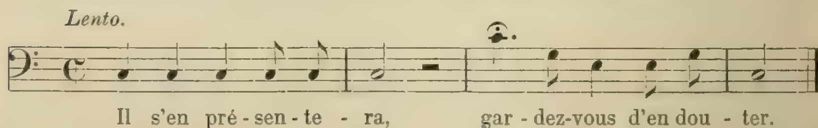
— sen - - - ti - - - nel - -

p

- - - - le.

flittigt Théâtre française og søgte dér i Noder at fastholde den Rytme og de Modulationer, de store Skuespillere anvendte i deres Tale[1]). „Det er ikke nok,“ siger han i *Essai sur la musique*, „at lave Musik til Ordene, man maa skabe Musikken ud af Ordene selv.“ Hans Principper var altsaa omtrent de samme som Lully's, thi som bekendt dannede ogsaa den store franske Nationaloperas Skaber sine Melodier paa Grundlag af den modulerede Tale. Der er kun den Forskel mellem de to Mestre, at Deklamationen ikke hos den yngre, saaledes som i mange Tilfælde hos Lully, hindrer Melodien i at udfolde sig frit og kønt. Grétry er tvertimod baade en ypperlig Deklamator og en yndefuld Melodist[2]). Hans Melodier kan i Skønhed maale sig med de bedste italienske Operasange; han havde i sine unge Dage ikke forgæves studeret Pergolese's Melodik; det var den og tillige Studiet af Talesproget, der viste ham Vejen. Optraadte Grétry i sine Operaer paa den ene Side som den intelligente Sanger, var han ikke mindre aandrig som Dramatiker. I hans Operaer har Personerne ikke, saaledes som den Gang i den store Opera, Karaktér af stive Marionetter, men de er Mennesker, der lever og aander, og hver har sine Ejendommeligheder. De to gerrige i „Les deux Avares“, Slaven Ali i „Zémire et Azor“, Raoul i „Barbe-Bleue“, er lutter Beviser for Grétry's ualmindelige Evne til at tegne Karaktérer. Digteren har kun halvt Æren af at have skabt disse Typer; det er hovedsagelig Grétry's Musik, der bringer dem til at træde saa levende ud af Rammen. Kun paa ét Punkt er Grétry svag, og det er i Henseende til Harmonien. Hans Orkesterledsagelse er gennemgaaende altfor spinkel og for lidt gennemarbejdet. Man mærker paa dette Punkt i pinlig Grad, hvor overfladiske hans Kundskaber var paa den lærde Musiks Omraade. Casali's Utilfredshed med ham som Elev har sikkert ikke været ubegrundet, thi

[1]) Den berømte Tragiker Lekain's Deklamation af: „Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter“, udskriver Grétry f. Eks. saaledes i Noder:



[2]) Ogsaa paa dette Punkt samstemmer Grétry med Diderot og Meningsfæller, der udtrykkelig fremhæve, at den tekniske Dygtighed kun er én Side af Sagen, og kun er Middelet til at fremstille den Virkelighedsværdi, som det Ideal besidder, der har fyldt Kunstneren. (C. Starcke).

Grétry viste endnu paa sine gamle Dage en paafaldende Ringeagt over for det videnskabelige Musikstudium. Sine sidste Operaer orkestrerede han ikke engang selv, men overlod det til andre at udarbejde Orkesterledsagelsen. Dette var sikkert Grunden til, at det, trods gentagne Forsøg[1]), aldrig lykkedes Grétry at vinde Terrain paa den store Opera. Hans Musik var ikke stort nok anlagt, og heller ikke tilstrækkelig fint udarbejdet, til at kunne slaa igennem dér. Den klang mat i de Omgivelser, hvor Gluck allerede nu havde begyndt at gøre sig gældende med ny og kraftigere Tonemidler.

Grétry's Musik hører ene og alene hjemme paa *Opéra comique's* Scene; dér slaar hans Musik ikke alene til, men den er i sin Genre mønstergyldig. Hans Geni, der paa den ene Side lod sig lede af Instinktet, paa den anden af Fornuften og paa én Gang var ufuldkomment og dybsindigt, har dér formaaet at modstaa Tiden og de forandrede Moder ved Hjælp af Egenskaber, der til alle Tider vil vække Beundring hos Musikkens sande Venner[2]). Grétry evnede ikke alene at skrive ørefaldende Musik, men han var en tænkende Musiker, med en fin og dannet Smag, der fremfor alt udfyldte sin Plads fortrinligt som scenisk Komponist.

Opéra comique's Fremvækst var ingenlunde det eneste Resultat af den litterære Strid, der i forrige Aarhundrede i Paris blev udkæmpet mellem Buffonister og Antibuffonister. Efter hin første Storm fulgte en anden, der fik en endnu heftigere Karaktér, og drog endog vigtigere Følger efter sig. I den franske Hovedstad debuterede 1774 en Mester, der med sit eminente Geni og sin sjældne Viljestyrke omsider med Held skulde bekæmpe alle de forældede Misbrug, der gik i Svang ved den store Opera og for Tiden gjorde den saa usmagelig for alle fordomsfri Kunstvenner. Denne Mester var Tyskeren Christoph Willibald Gluck, Grétry's store samtidige.

Den italienske *Opera buffo* havde inspireret de franske Digtere og Musikere til Skabelsen af en komisk Opera, hvis Væsen og Indhold ikke desto mindre hurtigt blev saa national fransk, at man

[1]) „Céphale et Procris“, „Andromaque“, „Colinette à la Cour“, „L'Embarras de richesses“ o. fl.

[2]) Brenet: Grétry, sa vie et ses oeuvres.

med Rette har betegnet den som den mest „ægte Repræsentant for Franskmændenes nationale Karaktér paa den dramatiske Musiks Omraade“ [1]).

Ogsaa i Tyskland fremkaldte den italienske komiske Opera, og tilligemed den ogsaa den franske, hurtigt Lysten til Efterligninger.

Et tysk Sangspil havde, som bekendt, allerede bestaaet i tidligere Tid. Med Reinhard Keiser havde dette i Hamborg endogsaa oplevet gyldne Dage: men disse Dage havde hurtigt faaet Ende. Keiser's Musik var ikke lødig nok til, at den i Længden kunde holde Sangspillet skadesløst over for de to Fjender, der hver fra sin Side hurtigt igen søgte at lægge det øde. Det var paa én Gang de gudsjammerlige Tekster og den italienske Opera, der saa hurtigt igen bragte det tyske Sangspils Livstraad til at briste, svag og tynd som den jo den Gang endnu var.

Først efter at *Gottsched* havde ledet den tyske Digtekunst ind paa ædlere Baner, bragte nationale Rørelser atter Sangspilstanken paa Bane.

Den franske Digtekunst var som bekendt Gottsched's Ideal, og det var fra den, han tog sit Udgangspunkt, da han, som Professor ved Leipzigs Universitet, tog sig paa med Fynd og Klem at ville virke imod den raa og smagløse Tendens, der ved hans Tid herskede i den tyske Litteratur, og i Særdeleshed havde bragt det nationale Skuespil helt paa Afveje.

Som Reformator paa den dramatiske Digtnings Omraade vandt han straks en fortrinlig Medhjælperske i Frederikke Caroline Neuber, der den Gang var Direktrice for et af de bedste Skuespillerselskaber i Tyskland, og i Aaret 1728 netop opholdt sig i Leipzig i Anledning af Leipziger-Messen. De usammenhængende og for al sund Sans blottede *Haupt- u. Staatsaktionen*, og den som oftest improviserede *Hans Wurstkomedie*, der nu længe havde været eneraadende paa den tyske Skueplads, vilde Gottsched helt have afskaffede. I deres Sted foreslog han Caroline Neuber at lægge sig efter den franske klassiske Tragedie. Forsøget blev gjort og lykkedes over al Forventning. Godt oversatte og bearbejdede af Gottsched modtoges de franske Tragedier med Henrykkelse af det i Leipzig for fransk Litteratur og Digtning for Tiden netop stærkt interesserede Publikum.

[1]) O. Jahn: Mozart.

Da Tragedien havde slaaet saa godt an, forsøgte man ved Hjælp af den Holberg'ske Komedie ogsaa at bane det klassiske Lystspil Vejen til den tyske Scene, og saaledes lykkedes det virkelig omsider Gottsched at aabne ikke alene Leipzigernes, men overhovedet det tyske Publikums Øje for Skuespillets ædlere og dybere Betydning ved at byde det et Repertoire, der ej mere „blot var til Lyst“.

Skønt Operaen efter Gottsched's Mening var det meningsløseste Tøjeri, den menneskelige Forstand overhovedet havde udspekuleret, og skønt han af den Grund med al Magt satte sig imod de Forsøg, der netop i hans Dage ogsaa skete for at genføde det tyske Sangspil, mægtede han dog ikke at stænge det ude. Hans litterære Reformer kom tværtimod ogsaa denne Genre til gode.

Den nationale Selvfølelse var endelig ogsaa vaagnet hos de tyske Musikere. Irritationen mod Udlændingene tog stadig til; den Ide, med en national Opera at bekæmpe Italienerne paa deres eget Felt, laa saa at sige i Luften.

Det første Forsøg paa at genindføre det tyske Sangspil skete i Berlin, hvor Döbbelin's Selskab i Aaret 1743 opførte et paa tysk ordret oversat engelsk Sangspil „Devil to pay“ (paa tysk: „Der Teufel ist los“), men uden at have Held med sig. Stykket faldt saa aldeles igennem, at Döbbelin ikke siden vovede at gentage Forsøget.

Bedre Lykke havde Teaterdirektør Koch, da han 1752 opførte samme Stykke i Leipzig. Han fik nemlig den lyse Ide at lade sin Korrepetitør *Standfuss* pynte det engelske Sangspil op med ny Melodier[1]); i denne forbedrede Udgave vandt „Der Teufel ist los“ meget Bifald, og opførtes, trods Gottsched's ivrige Moddemonstrationer, en hel Del Gange. Ogsaa to andre Sangspil med Musik af Standfuss: „Der stolze Bauer Jochem Tröbs“ og „Der lustige Schuster“ blev venligt modtagne baade i Leipzig og i Berlin.

Publikums Interesse for disse Sangspil svandt dog hurtigt igen. Hverken Tekst eller Musik var saaledes beskaffen, at Folk i Længden kunde have Udbytte af at høre og se dem, og da endelig ogsaa Syvaarskrigen kom til, blev enhver Tanke om Sangspillets Genoplivelse foreløbig atter opgivet.

Det var Koch, der efter Krigen atter tog Ideen op. Det gik til-

[1]) Döbbelin havde ved Opførelsen i Berlin benyttet de oprindelige tarvelige engelske Melodier, der blev sungne énstemmigt, uden noget som helst Akkompagnement.

bage for hans Teater, han trængte til noget nyt, der igen kunde trække Publikum til, og kom derved paa ny i Tanker om Sangspillet.

Erfaringen havde siden sidst gjort ham vis paa, at det nationale Sangspil kun vilde kunne trives og komme i Vækst, hvis de bedre Digtere og Musikere vilde tage sig af det. Baade Rousseau's „Devin de village" og de italienske Intermezzoer, der nu ogsaa begyndte at finde Vej til Tyskland, beviste jo, at denne Genre i de rette Hænder fuldt vel lod sig udvikle til en ædel Kunstform. I sikker Tro paa, at Planen maatte kunne lykkes, henvendte Koch sig derfor i Aaret 1764 til Lessing's Ven og Kollega, Christian Felix Weisse, der netop levede i Leipzig, og havde et godt Navn som Forfatter. Koch bad den tyske Digter om at skrive en Sangspilstekst, og Weisse gik med Glæde ind paa det. Hans store Beundring for det franske Sangspil, som han kendte fra et Ophold i Paris, gjorde sagtens sit til at begejstre ham for en Opgave af denne Natur.

For at faa de ny Stykker satte i Musik, henvendte man sig derefter til Johann Adam Hiller, der som Dirigent for den saakaldte „store Koncert" (siden kaldet Gewandhauskoncert) hørte til Leipzigs mest ansete Musikere. Koch kunde ikke have truffet et bedre Valg, thi Hiller var netop den Mand, det tyske Sangspil i Øjeblikket trængte til. Han havde baade en god Smag, grundige Kundskaber, teknisk Routine og fremfor alt Evnen til at skrive folkelige, ørefaldende Melodier.

Johann Adam Hiller fødtes i Wendisch-Ossig i Lausitz i Aaret 1728. Faderen var Skolelærer, men døde, inden Drengen endnu havde fyldt sit syvende Aar. Efter først at have gaaet i Skole i sin Fødeby og lært Musikkens Begyndelsesgrunde hos sin Faders Efterfølger, blev Johann Adam af sin Moder anbragt i et Gymnasium i Görlitz. Som Stifter af et lille „Collegium musicum" viste han allerede dér som Skoledreng sin Lyst og Iver til at iværksætte Musikopforelser. Uden at have lært Musikteori forfattede han til Brug for denne Musikforening smaa Instrumentalstykker, han selv hjalp med til at opføre.

Efter endt Skolegang tjente Hiller i nogle Aar sit Brød som Skriver i forskellige sachsiske Smaabyer, indtil Forholdene førte ham til Dresden, hvor hans musikalske Begavelse skaffede ham en Friplads i det til Kreuzschule[1]) hørende Alumnat. Hos Skolens Kantor, Gottfried August Homilius, der, som bekendt, var en af Sebastian Bach's dygtigste Elever, gennemgik han et grundigt Kursus baade i Klavérspil og i Harmonilære; samtidig studerede han ogsaa med Flid og Interesse Hasse's Operaer.

At gøre Musikken til sit Hovedfag synes dog ikke endnu den Gang at have været Hiller's Tanke. I det mindste begav han sig i Aaret 1751 til Leipzig for

[1]) Kreuzschule var en lignende Anstalt som Thomasschule i Leipzig.

at studere Jura ved det derværende Universitet. Da det holdt haardt for den fattige Student at slaa sig igennem, maatte hans musikalske Talent hjælpe til at skaffe ham Føden. Han medvirkede ved Koncerter, komponerede, og skrev imellem ogsaa musikæstetiske Afhandlinger.

En Ansættelse som Hovmester for den unge Grev Brühl i Dresden gjorde 1754 en brat Ende paa Hiller's juridiske Studier. Da han efter fire Aars Ophold i Dresden i Selskab med den unge Greve atter gensaa Leipzig, var Juraen opgivet; Hiller var nu endelig bleven sig sit Musikerkald fuldt bevidst.

Som Komponist af „Gellert's Lieder“ og som Udgiver af det periodiske Tidsskrift, „Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib“, blev han snart en bekendt Personlighed i Leipzigs Musikkredse. I Krigens Tid var han den, der sørgede for at holde Leipzigernes Musikinteresse vedlige; paa egen Risiko foranstaltede han i disse vanskelige Aar en Række Subskriptionskoncerter, der skulde erstatte Musikkens Venner Savnet af den saakaldte „store Koncert“, der fra 1756 til 1763 fuldstændig havde standset sin Virksomhed. Da dette Koncertinstitut efter Syvaarskrigens Afslutning blev genaabnet, faldt det derfor af sig selv, at man bød Hiller Dirigentposten. Han blev dermed en Hovedkraft i Leipzigs offentlige Musikliv, thi den „store Koncert“ var det betydeligste og tillige det ældste Koncertforetagende, Byen besad.


Fig. 131. Joh. Ad. Hiller.

Hvor stærkt denne Virksomhed end lagde Beslag paa Hiller's Tid og Tanker, saa hindrede den ham dog ikke i med Lyst og Energi ogsaa at tage fat paa den Opgave, Koch og Weisse altsaa 1764 stillede ham som Medskaber af et nationalt Sangspil.

Weisse og Hiller gav sig først til at omarbejde Standfuss' gamle Sangspil „Der Teufel ist los“, ogsaa kaldet „Die verwandelten Weiber“. Med adskillige ny Tekster og med en Masse ny Hiller'ske Melodier holdt det gamle Stykke for tredie Gang sit Indtog paa Scenen, og vandt stærkt Bifald. Den Omstændighed, at Hiller paa Koch's Teater ikke havde at gøre med udlærte Sangere, men kun med Skuespillere, nødte ham til at gøre sine Melodier saa simple og let syngelige som muligt, og derved førtes han netop straks ind paa den rette Vej. Det var saa at sige Nøden, der bragte Hiller til at skabe en Sangspilsmusik, der var vidt forskellig fra den Musik, man ellers var vant til at høre paa Teateret, og denne imødekom netop ganske det tyske Folks Smag. Saa heldig var Hiller i sit Forsøg

paa at skabe folkelige Melodier, at Flertallet af hans Sangspilsmelodier straks blev grebet af Folket og gjort til Folkesange. Med Hiller vaktes Sanglysten paa ny hos det tyske Folk; fra ham udgik Impulsen til den rige Litteratur af „Sange i Folketone", der ikke længe efter, med Bistand af begavede lyriske Digtere, blomstrede frem i Tyskland.

Til de stærkt udbredte Hiller'ske Sange hører netop Lenes Vise af „die verwandelten Weiber": *ohne Lieb' und ohne Wein, was ist unser Leben.* Den mangler ikke i nogen af hin Tids talrige Visesamlinger. Ogsaa den instrumentale Husmusik tilegnede sig den; i et Manuskript, der ejes af Nürnbergs germanske Museum, forekommer den bl. a. bearbejdet for Lut.

Da Weisse og Hiller allerede med dette første Forsøg havde vist deres Begavelse for det folkelige Sangspil, bad Koch dem straks om at forsyne hans Teater med flere Arbejder af samme Slags, og fra nu af bragte de i Løbet af en lang Aarrække hvert Aar Leipzigerne ny Værker, der næsten alle blev hilste med lige stor Begejstring.

Det første Sangspil, der helt igennem var komponeret af Hiller, var „Lisouart und Dariolette". Teksten til det var undtagelsesvis ikke af Weisse, men af Schiebler. Men med „Lottchen am Hof", der første Gang opførtes i Aaret 1767, indgik Weisse og Hiller et ubrødeligt Kompagniskab. Til Flertallet af deres første Sangspil hentede de to Forfattere endnu Stof hos den franske komiske Opera. „Lottchen am Hof" var en Bearbejdelse af Favart's før omtalte *Ninette à la cour;* „die Liebe auf dem Lande" var en Omskrivning af det franske Sangspil *Annette et Lubin* o. s. v. Weisse's senere Tekster var derimod alle Originaldigtninger, som f. Eks.: „Der Erntekranz", „Der Dorfbarbier" og endelig det af alle hans og Hiller's Sangspil, der gjorde mest Lykke og fandt størst Udbredelse, nemlig „Die Jagd".

I Tilslutning til det franske Sangspil gik Weisse's og Hiller's „komiske Opera" i Hovedsagen ud paa at skildre og fremhæve Landlivets Idyl. Allerede Titlerne: „Die Liebe auf dem Lande", „Der Dorfbarbier", „Der Erntekranz", „Die kleine Aehrenleserin", give en tydelig Forestilling om Indholdets Art. Handlingen spiller som oftest i de jævne Samfundslag. De optrædende er i Almindelighed Bønder eller Borgerfolk, der paa passende Steder synger deres smaa Sange. Ogsaa Duetter, Terzetter og Kvartetter komme for, men de er i Almindelighed alle knappe af Form.

Lene's Vise i „Die verwandelten Weiber".

1ste Vers.

Andante moderato. J. A. Hiller.

Oh - ne Lieb' und oh - ne Wein, was wär un - ser Le - ben?
Al - les, was uns kann er - freun, müs-sen die - se ge - ben.

Wenn die Gro - ssen sich er - freun, was ist ih - re Freu - de?

Hüb-sche Mäd-chen, gu - ter Wein, ein - zig die - se bei - de.

Piano.

Sangspillet afsluttes gerne med en Rundsang, hvortil Omkvædet synges énstemmigt i Kor.

En yndet Figur er i det ældste Sangspil den lille naive Landsbypige, der ikke kender nogen skønnere Plet paa Jorden end den Landsby, hvor hun har hjemme; hun gaar næsten igen i alle disse Stykker.

„Nichts ist mir an der Stadt gelegen",
„Mein Dorf ist mir die ganze Welt".
„Wir freyn hier nicht der Titel wegen",
„Uns freyt man nicht um unser Geld".
„Hier denkt man immer, wie man spricht",
„Und schmeichelt selbst dem Junker nicht".

synger Dore i „Der Krieg", og denne Sang giver et godt Billede af hendes Person og Tankegang. Hun er den Figur, der afgjort lykkes de to Forfattere bedst. Baade Weisse's Tekster og Hiller's Melodier gengiver hendes Tanker og Følelsesliv saa kønt, og fremstiller hende i det hele som en saa rørende, naiv lille Personlighed, at hun fremfor nogen anden er egnet til at vinde Tilskuerens Sympati.

Udmærket vellykkede, skønt ofte lidt drastisk malede, er i Hiller's Sangspil i Regelen ogsaa de komiske Figurer, der fandt en fortrinlig Fremstiller i Teaterdirektør Koch selv. Baade som Humorist og som Lyriker var Hiller kort sagt næsten uovertræffelig. Saa længe han i det hele bevæger sig inden for de Grænser, der paabydes ham i det folkelige Sangspil, har han fremfor nogen anden Evnen til paa én Gang at kunne tilfredsstille Lægmand og Musiker. Forlader han derimod den lille Strofesang for at vove sig ind paa de bredere anlagte, i musikalsk Retning mere fordringsfulde Arier, ligger han gerne under; som Komponist for den store Bravuropera vilde han sikkert aldrig have vundet de Laurbær, der ydedes ham i Egenskab af Sangspilskomponist. Arien benyttes i Hiller's Sangspil i Almindelighed som et Kendetegn for høj Stand; Rangspersonen optræder dér aldrig med Smaasange, men med Arier. Af disse Arier har imidlertid ikke en eneste overlevet deres Mester; sit udødelige Navn vandt Hiller alene med sine smaa Sange. Det er Viser, som f. Eks. Hanne's *Als ich auf meiner Bleiche*, og *Du süsser Wohnplatz stiller Freuden* af „Die Jagd" og *ein junges Bauernmädchen kam* af „Der Erntekranz", der har gjort Hiller historisk berømt. „Saa ofte jeg har hørt: *als ich auf meiner Bleiche* eller andre af disse Hiller'ske Sange," skriver Reichardt, „har jeg altid tænkt ved

mig selv: hellere vilde jeg have komponeret denne ene lille Sang end alle de Tusinder af Stykker, der er udflødne af min Hjerne og fra min Haand. Thi hvilken Tilstand kan vel være lykkeligere end den, at have Bevidstheden om, at man har bidraget til at glæde en stor Nation.“

Om Hiller's Sangspil end er altfor forældede og altfor naive til, at de mere i vore Dage kan gøre Virkning paa Teateret, saa er og bliver han selv dog en Personlighed, det tyske Folk skylder stor Tak. Han var den, der først for Alvor satte den tyske Nation op



Fig. 132. Titelvignet paa Klavérudtoget af Hiller's Sangspil: „Der Krieg“.

imod Udlændingene og, hvad mere er, han viste den de Midler, hvormed den kunde bekæmpe den fremmede Kunst for at sætte en egen Kunst i Stedet. Ved for første Gang at skænke det tyske Folk et paa ædle Principper grundet nationalt Sangspil, blev han den umiddelbare Banebryder for Mozart, der med „die Entführung“ og med „Tryllefløjten“ viser, hvor meget der i kunstnerisk Retning kan bringes ud af denne Genre, der begyndte sin Eksistens under saa beskedne Forhold, og fra først af maatte hjælpe sig med det allertarveligste Materiale.

Man maa i Sandhed beundre Hiller's Mod, da han tog sig paa at ville bekæmpe den flot anlagte italienske Opera med de Midler, der stod ham til Raadighed i et Teater som Koch's. Naar man betænker, hvor forvænt Datiden var med at høre god Sang, var

det i Sandhed et Vovestykke at træde i Skranken med en Flok almindelige Skuespillere, der ikke havde Ide om Sangkunst og maatte lønnes ekstra for i det hele at ville indlade sig paa dette Eksperiment. Ogsaa i andre Retninger maatte Hiller gøre Regning paa sine Tilhøreres Overbærenhed. Mens den italienske Opera glimrede i egne, pragtfulde Lokaler, og ikke i nogen Retning behøvede at spare paa Udstyr, Dekorationer o. l., maatte alle tyske Skuespillerselskaber i hine Tider nøjes med de tarveligste Lokaliteter. Selv i store Byer maatte de gerne hjælpe sig med den Plads, der netop tilfældigvis bød sig; somme Tider gav de deres Forestillinger i et Værtshus, somme Tider i en Kornlade. Dekorationerne svarede i Almindelighed til Omgivelserne, og Garderoben var i mange Tilfælde kun tilrettet af Papir.

Det skyldtes da virkelig ogsaa ene og alene Hiller's gode, folkelige Musik, at Forsøget faldt heldigt ud. Folk fandt sig med Glæde i at høre paa den slette Sang, og lukkede Øjnene for den fattige Udstyrelse for kun at glæde sig over Hiller's nydelige, enkle Melodier. I en saadan Grad fandt disse smaa Sangspil Vejen til Publikums Hjerte, at Folk Aften efter Aften fyldte Koch's lille Teater til sidste Plads. Sangspillet blev en sand Guldgrube for den foretagsomme Teaterdirektør, der aldrig havde drømt om, at hans Ide skulde komme til at trække saadanne Renter.

Det var ikke alene i Leipzig, at Sangspillets Udførelse i Begyndelsen lod meget tilbage at ønske. I andre Byer var Tilstandene ikke bedre; især over den slette Sang læser man i denne Tid idelig Klager. Reichardt skriver fra Berlin: „Om Operetteforestillingerne vil jeg kun sige saa meget, at jeg hver Gang paa det hjerteligste har beklaget Komponisten, der har gjort sig den Ulejlighed at skrive andet end Gadeviser for saadanne Sangere; saa tidt der forekom en Hiller'sk Sang, der svulmede af ædel Følelse, forestillede jeg mig ham selv siddende ved Klavéret i Færd med at foresynge mig den samme Sang med sit varme, sjælfulde Foredrag; i Steden for maatte jeg nu høre den synge af en flabmundet, skræppende Sangerinde og af Elskerens Natvægterstemme.“

Gode tyske Sangere og Sangerinder var den Gang overhovedet vanskelige at faa fat i. Fordi man overalt kun respekterede Italienerne, var det i de Tider i Regelen forgæves Møje for en Tysker at ville lægge sig efter Sangkunst. Hvor det undtagelsesvis skete, og det gik godt, lagde den italienske Opera gerne straks Beslag paa vedkommende.

Ogsaa i Koncertsalen søgte Hiller at berede den nationale Kunst et Hjemsted, men ogsaa dér fandt han sig hemmet af den totale Mangel paa dygtige, indfødte Sangkræfter. Hans Energi hjalp ham imidlertid ogsaa ud over disse Vanskeligheder. Mellem de Elever, der søgte ham i Leipzig, fandtes der to Talenter, af hvem Hiller lovede sig meget, og som i Tiden heller ikke skuffede hans Forventninger. *Corona Schröter* og *Gertrude Schmehling*, der som Elever af Hiller vandt deres første Lavrbær ved hans Koncerter, var de første tyske Sangerinder, der helt formaaede at gøre sig gældende ved Siden af de udenlandske Sangkunstnere. Gertrude Schmehling kom, som bekendt, i Tidens Løb til Berlin, hvor Frederik den Store, trods sin forudfattede Uvilje mod al indenlandsk Sangkunst, efter en Prøve villigt gav sit Minde til hendes Ansættelse ved den kongelige Opera[1]).

Da Gertrude Schmehling i Aaret 1771 forlod Leipzig, bragte Hiller med det samme en Plan til Udførelse, som længe havde opfyldt ham; han besluttede og iværksatte Grundlæggelsen af en *Musik-* og *Sangskole*, hvor unge Talenter uden Vederlag kunde faa Undervisning baade i Sang og i andre Musikfag.

Som man ser, udviser Hiller's Liv en uafladelig Stræben efter at vække sine Medmenneskers Musikinteresse og højne deres Smag. Ikke alene ad praktisk, men ogsaa ad teoretisk Vej, søgte han at belære sine Landsmænd. Hans „Wöchentliche Nachrichten u. Anmerkungen die Musik betreffend“ er den ældste omfangsrige tyske Musikavis, der eksisterer. I en „Anweisung zum musikalisch richtigen und musikalisch zierlichen Gesang“ lærte han endvidere for første Gang de tyske Sangere at drive deres Sangstudier med Alvor. Endelig har han i „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. I.“[2]) skænket Verden et værdifuldt Tillæg til Mattheson's „Ehrenpforte“.

1781 blev „den store Koncert“ forlagt til Gewandhaus. Fire Aar efter flyttede Hiller fra Leipzig til Mittau, hvor Hertugen af Curland havde udnævnt ham til sin Kapelmester. Da han paa Grund af de derværende urolige politiske Forhold efter et Aars Forløb allerede igen maatte opgive denne Stilling og kom tilbage til Leipzig, fandt han dér alle sine tidligere Bestillinger i Hænderne paa andre. For at kunne eksistere maatte han søge Beskæftigelse andet Steds. Først tog han en Tid lang Ophold i Berlin[3]); saa gav han sammen med sine to

[1]) Se ovf. 15de Kap.

[2]) Hiller naaede ikke at faa mere end én Del færdig.

[3]) Her fandt hans i 19de Kapitel omtalte første store Messiasopførelse Sted.

Døtre, der begge var Sangerinder, en Række Koncerter i Leipzig, og 1787 indfandt han sig i Breslau, hvor Musikdirektør Beinlich's Død gav ham Haab om en Virksomhed. Men trods den store Anerkendelse, der overalt blev ham til Del som Koncertleder og Orkesteranfører, lykkedes det ham dog ikke at vinde fast Fod i nogen af disse Byer. Endelig modtog han 1789 Udnævnelsen som Kantor ved Thomasschule i Leipzig, og i denne Stilling blev han indtil sin Død 1804.

Hiller hørte til de ægte Kunstnernaturer, der ikke kendte at tage Hensyn til sit personlige Jeg, naar det gjaldt ham om at opnaa et kunstnerisk Resultat, dette være sig nu i den ene eller den anden Retning, som Sangspilskomponist, som Musikskribent eller som Koncertleder. Naturen havde givet ham et svagt Helbred, og han var Hypokondrist; men gjaldt det hans Kunst, svigtede hans Energi ham aldrig. Ogsaa af pekuniære Sorger havde han mange. Hans Indtægter stod aldeles ikke i Forhold til det kolossale Arbejde, hans forskellige Bestillinger fordrede af ham. At ogsaa andre Forhold paa mange Punkter vanskeliggjorde ham hans kunstneriske Gerning, er allerede paavist.

Hiller var Idealist. Hans Liv og Virksomhed danner et enestaaende smukt Afsnit i Musikhistorien. Faa har bragt sit Lands Kunst saa store Ofre som han, men faa har af Efterverdenen modtaget saa ringe Tak; ikke engang hans Navn findes nu mere opbevaret i det store Publikums Erindring, det, som han dog en Gang beredte saa mange fornøjelige Timer og skænkede saa mange af dets kæreste Sange.

Hiller's komiske Operaer blev af omrejsende Trupper hurtigt førte vidt omkring og modtoges alle Vegne med Henrykkelse. De hjalp mangen en fattig Komedianttrup fra at gaa til Grunde og gav Anledning til, at snart Alverdens tyske Komponister, store saavel som smaa, gav sig til at skrive Sangspil. Schneider giver i sin „Geschichte der Oper in Berlin“ en Fortegnelse over de Sangspilsopførelser, der i Aarene 1771—84 fandt Sted alene i Preussens Hovedstad. Man ser deraf, at der i dette Tidsrum i Berlin blev givet c. 120 komiske Operaforestillinger om Aaret. Mange af de opførte Stykker var ganske vist kun oversatte franske og italienske Sangspil, men 47 af de Operaer, som nævnes i Schneider's Fortegnelse, er tyske Originalværker, komponerede af i alt 18 indenlandske Komponister.

Den Hyldest, man fra alle Sider ydede Sangspillet, bragte mangen Alvorsmand til at ryste paa Hovedet. Man var bange for, at den lille folkelige Genre til syvende og sidst helt skulde betage

Folk Lysten til at søge de mere dybt gaaende klassiske Nydelser, og der rejste sig derfor især fra Digternes Lejr en stærk Opposition imod den. Lessing kaldte Sangspillet en Ødelæggelse for den tyske Scene; Gleim sammenlignede det i et Epigram med „en Hex, der lumsk som Slangen og Krokodillen sniger sig ind i hver Mands Hjerte og troner der inde som en Høne paa sin Rede, mens hun lærer: Gør smaa Gerninger. men raillér over de store.“ Endogsaa Komponisten Reichardt, der selv skrev Sangspil, var af Princip imod disse; „men da de nu en Gang er der,“ siger han, „bør man i det mindste gøre sit for at forbedre dem og søge at gøre dem saa nyttige som muligt.“

Disse Angreb hindrede dog ikke, at Sangspillet drog videre og videre fra By til By, først i Nordtyskland, men siden ogsaa i sydlig Retning til Østrigs Hovedstad.

I Nordtyskland satte Hiller's Sangspil, især i de første Aartier, en Del kraftige Aflæggere. Neefe, André, Wolf, Reichardt m. fl. var som Sangspilskomponister alle nær i Familie med Hiller. *Neefe,* Beethoven's senere Lærer, var endogsaa en personlig Elev af Leipzigermesteren. Allerede som ung juridisk Student følte han Lyst til at prøve sine Kræfter paa den ny Genre og fik af Hiller Lov til at indlægge nogle Sange i hans Sangspil, „der Dorfbarbier“. Hans første selvstændige Værk var „die Apotheke“[1], der ogsaa opførtes i Leipzig og hurtigt gjorde Neefe uhyre populær.

Et godt Overblik over den nordtyske Sangspilslitteratur giver Schneider's før omtalte Fortegnelse over de i Berlin opførte Sangspil i Tidsrummet fra 1771—84. Man ser af den, at i de første Aar Hiller næsten ene bestrider Repertoiret (af 11 opførte Sangspil er de 8 af ham); siden, omtrent fra 1775, bliver André den Sangspilskomponist, der er fyldigst repræsenteret. Næst ham følger *Georg Benda, Wolf, Laube, Neefe, Holly, Baron v. Kospoth, Kafka, Schweitzer,* ja selv *Gluck* yder 1783 sin Skærv med to Sangspil, „die Pilgrime von Mecca“, og „der betrogene Cadi“.

Flertallet af disse Komponister behandle Sangspillet, saaledes som Hiller havde behandlet det før dem; deres komiske Operaer er virkelige Sangspil og gør ikke Fordring paa at være mere end dette. Kun hos to af de nævnte Musikere føler man en Stræben efter at naa højere ved Hjælp af større Former og kraftigere dramatiske Virkninger; disse to ere Anton Schweitzer[2]) og Georg Benda[3]).

[1]) Han skrev foruden det endnu elleve Sangspil.

[2]) Født i Coblenz 1731; fra 1772 Musikdirektør for det Seyler'ske Skuespillerselskab i Weimar; fra 1774 Kapelmester i Gotha, hvor han døde 1787.

[3]) Født i Jungbunzlau 1722; fra 1740—48 Medlem af det kongelige Kapel i Berlin (se ovf. 15de Kapitel); 1748 blev han Kapelmester i Gotha. Da Schweitzer 1774 dér blev hans Kollega, følte han sig tilsidesat over for ham og opgav derfor snart sin Stilling. Efter at have flakket om i flere Aar, bosatte han sig i Köstritz ved Gotha, hvor han døde 1795.

Karakteristisk nok virkede begge til Dels i de samme Byer og under meget lignende Forhold. Som Kapelmester i Weimar skrev Schweitzer for det fortrinlige Seyler'ske Skuespillerselskab sin vidt berømte Musik til *Wieland's* „Alceste“. Da Slotsbranden 1774 gjorde en Ende paa alle Teaterforestillinger i Weimar, rejste Schweitzer med Seyler's Trup til Gotha, hvor netop den Gang Georg Benda virkede som Kapelmester. Et Aar efter fik denne By sit Hofteater og blev af den Seyler'ske Trup gjort bekendt med det tyske Sangspil. Dette blev Anledningen til, at ogsaa Benda, der hidtil foruden Kirke- og Instrumentalmusik kun havde skrevet et Par italienske Operaer, vendte sig til Sangspillet. Hans tyske komiske Operaer „Dorfjahrmarkt“, „Romeo und Julie“ og „der Holzhauer“ gjorde overordentlig Lykke og indborgrede sig snart paa alle tyske Scener. De fortjente ogsaa den Hyldest, der blev dem til Del, thi Benda var en af sin Tids genialeste Sangspilskomponister.

Endnu mere beundret blev Benda af sin Samtid som melodramatisk Komponist. Hans „Ariadne af Naxos“ (digtet af den ansete dramatiske Forfatter, *Johann Georg Brandes*) var det første Eksempel paa et tysk Melodrama og vakte som saadant i sin Tid en overordentlig Opsigt[1]). En lige saa begejstret Modtagelse fik hans andet Melodrama, „Medea“[2]). Mozart gjorde i Mannheim ved dette for første Gang Bekendtskab med den ny Kompositionsart, hvis Opfindelse oprindelig skyldes Rousseau[3]). I et Brev til sin Fader udtrykker han sin Begejstring over den. „I ved vel“, skriver han, „at der i Melodramaet ikke bliver sunget men deklameret, og at Musikken er som et obligat Recitativ; somme Tider tales der ogsaa under Musikken, hvad der gør den herligste Virkning. — Det jeg saa, var „Medea“ af Benda; — han har skrevet ét til, „Ariadne paa Naxos“, begge er fortræffelige. I ved jo, at Benda altid har været den af de lutheranske Kapelmestre, jeg har sat højest; jeg elsker disse to Værker i den Grad, at jeg altid fører dem med mig.“ „Ariadne“ fandt i Løbet af kort Tid Vej til alle Tysklands Teatre. „Enhver bedre Skuespillerinde vilde optræde som Ariadne; der gaves ikke noget mere omstridt Parti. Alle samtidige Forfattere enes om at lovprise dette Værk“[4]).

Mozart gjorde i Mannheim ogsaa Bekendtskab med en ny Opera af Schweitzer, nemlig „Rosamunde“, atter digtet af Wieland. Han overværede en Prøve paa dette Værk, men var ikke opbygget af det. „Musikken er god“, skriver han til Faderen, „men heller ikke mere; var den slet, vilde man jo ikke opføre den.“ Hvor køligt Mozart's Dom end lyder, saa hører Schweitzer som sagt alligevel til de tyske Sangspilskomponister, man bør lægge Mærke til. Hans Musik til Wieland's Tekster „Alceste“ og „Rosamunde“ hæver sig i Virkeligheden højt over Sangspilsmusikkens Niveau. Begge disse Arbejder kan med fuld Ret kaldes store Operaer. Wieland vil endogsaa sammenligne Schweitzer's „Alceste“ med Gluck's — og foretrækker Schweitzer's. „Som De ved“, skriver han til Klein, „er ogsaa Gluck's „Alceste“ et guddommeligt Værk. Men Schweitzer's

[1]) Under stort Bifald opførtes det 1778 ogsaa i København. (P. Hansen: den danske Skueplads.)

[2]) Opført i København i Aaret 1788.

[3]) Et Melodrama af Rousseau: „Pygmalion“, opførtes allerede 1773 i Paris, to Aar før Benda komponerede sin „Ariadne“.

[4]) Schletterer: Das deutsche Singspiel.

Komposition til den tyske „Alceste“ er og bliver dog det smukkeste, vi hidtil har hørt af denne Slags.“

Den Omstændighed, at baade Benda's og Schweitzer's Arbejder samtidig findes opførte i Mannheim, beviser, at Interessen for den nationale Kunst netop dér var særlig vaagen. Kurfyrsten af Pfalz, Karl Theodor, interesserede sig i Virkeligheden ogsaa levende for den nationale Bevægelse og erklærede i Halvfjerdserne ikke mere at ville vide af udenlandske Forestillinger ved sit Hof. Paa hans Operateater skulde der kun fremstilles „store tyske Sangspil“ med Emner ud af Fædrelandets Historie. Det første af disse fædrelandshistoriske Sangspil, „Günther von Schwartzburg“, skrev Professor Klein i Mannheim, og den kurfyrstelige Kapelmester, Ignaz Holzbauer, skrev Musikken. Mozart var i Aaret 1777 Vidne til den første Opførelse, og udtaler sig meget anerkendende om Holzbauer's Musik. „Holzbauer's Musik er meget smuk“, skriver han til Leopold Mozart, „men Poesien er den ikke værdig. Mest undrer det mig, at en saa gammel Mand som Holzbauer[1]) endnu har saa megen Aand, thi det er utroligt, hvad for en Ild der er i denne Musik.“

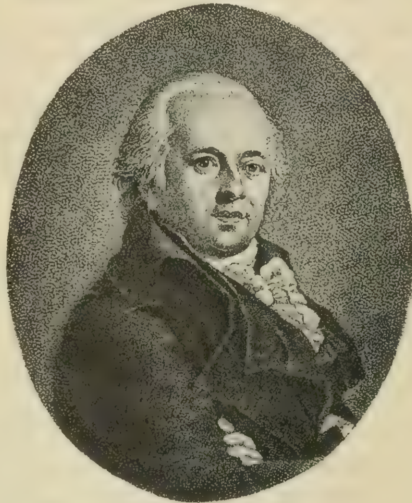


Fig. 133. Joh. Fr. Reichardt.

Da Kurfyrsten af Pfalz samme Aar blev Kurfyrste af Baiern, beredte han ogsaa den tyske Opera et fast Stade i München. Et af de betydeligere tyske Sangspil, som kom frem dér, var Peter v. Winter's „der gebrochene Opferfest“, som i et halvt Aarhundrede holdt sig i det tyske Publikums Yndest og allerførst opførtes i Wien.

Før vi følger Sangspillet til Wien, maa her endnu omtales en Mand, der hører til det nordtyske Sangspils ejendommeligste Repræsentanter, nemlig Johann Friedrich Reichardt[2]), Skaberen af det saakaldte „Lieder-Spil“ og den berømte Komponist af saa mange af Goethe's Digterværker. Reichardt har baade skrevet store Operaer, Kirkemusik, Instrumentalmusik, Sangspil og Masser af „Lieder“. Desuden udøvede han en ret betydelig Forfattervirksomhed[3]); men af alle hans Værker interessere hans Sange mest. Naar man undtager dem og hans „Lieder-Spil“, er Resten heller ikke værdig til at genoplives. „I Operaen“, skriver Dommer, „var i Begyndelsen Hasse og Graun, siden Gluck hans Forbilleder; men skønt han vidste at skatte den simple, udtryksfulde Sang og ogsaa havde Sans for det storslaaede, rakte hans Opfindsomhed navnlig ikke til ved omfangs-

[1]) Holzbauer var ved den Tid 66 Aar gammel.

[2]) Født i Königsberg 1752. Fra 1775 efterhaanden Kapelmester hos Frederik den Store og dennes to Efterfølgere. Han døde 1814 i Giebichenstein ved Halle.

[3]) „Vertraute Briefe aus Paris“, „Berliner Kunstmagazin“, „Briefe eines aufmerksamen Reisenden“ m. m.

rigere Værker; alt var mere Forstandsarbejde uden fri Idéflugt; hans Stræben efter betydeligere Virkninger medførte gerne kun ydre Effekt. Hans Kirkestykker er svage, thi i den strenge Skrivemaade og Polyfonien følte han sig aldrig rigtig hjemme. Endnu svagere er hans instrumentale Sager, i hvilke han i Dybde ikke overtraf Philip Emanuel Bach; i Dygtighed, Smag og Formfuldhed naaede han endda langt fra denne."

Reichardt's „Lieder-Spil" danne en Afart af Hiller's Sangspil; de er paa det nærmeste Efterligninger af den franske Vaudevillekomedie (se ovf.). Det er Skuespil med indstrøede Smaasange, der alle er holdte i en saa simpel og enkelt Form som muligt. Derved skiller Reichardt's „Lieder-Spil" sig endnu skarpere fra den store Opera end Sangspillet; thi i dette anvendes som sagt undertiden ogsaa Operaens større Former; i enkelte Sangspil, som f. Eks. Schweitzer's, er Forskellen mellem Sangspil og Opera jo endogsaa ganske udvisket.

Det var Goethe's Sangspilstekster, der inspirerede Reichardt til hans „Lieder-Spil". Til Goethe's Digtninger skrev han „Erwin u. Elmira", „Claudine von Villa Bella", „Jery u. Bätely" m. fl.; i den sidste indlagde han ogsaa franske og schweitziske Folkemelodier.

Reichardt's „Lieder" er i deres Genre smaa Perler. Ynde og Naivitet parrer sig i dem paa den mest henrivende Maade. Som skabte er de især for den Husmusik, der ikke gør Fordring paa Kunstpræstationer, men holder sig til de beskednere Opgaver, der i Virkeligheden burde udgøre den gode Husmusiks Repertoire.

Til Reichardt's Efterlignere hører hans Efterfølger i det kongelige Kapelmesterembede i Berlin, Friedrich Heinrich Himmel, hvis „Lieder-Spil", „Fanchon, das Leiermädchen"[1], i sin Tid var et overordentlig yndet Teaterstykke. Som Ballade- og Sangspilskomponist henhører i denne Sammenhæng ogsaa Johann Rudolf Zumsteeg, Dirigent for Stuttgarterkapellet og Komponist af de engang meget yndede Sangspil „Geisterinsel", „Pfauenfest" o. fl.

At man i Wien ikke sidst henvendte sin Opmærksomhed paa Sangspillet, ligger i Sagens Natur. Østrig laa jo Frankrig og Italien saa nær, at alt nyt, som kom frem der nede, ikke just behøvede lang Tid for at naa over den østrigske Grænse og frem til Hovedstaden.

Allerede først i Halvtredserne skrev Joseph Haydn paa Opfordring af Skuespildirektør *Kurz Bernardon* et tysk Sangspil: „Der krumme Teufel", og 1767 opførtes i Wien for første Gang Hiller's „Lisouart u. Dariolette". Knap to Aar senere traadte endelig ogsaa den tolvaarige Wolfgang Mozart frem med et lille Sangspil, „Bastien et Bastienne", en paa tysk bearbejdet, oprindelig fransk Parodi over Rousseau's *Devin de village*.

Disse spredte Forsøg førte foreløbig ikke til mere. Som Satire

[1]) Opført i Kobenhavn 1814 under Titelen: „Fanchon, Lirespillerinden". Det oplevede her i noget over tyve Aar 33 Opførelser. (P. Hansen: Den danske Skueplads).

over Skuespildirektør Affligio blev Haydn's Stykke allerede forbudt efter tre Opførelser, og Mozart's lille Sangspil blev overhovedet kun opført privat.

Sangspillets egentlige Tid i Wien begyndte først, efter at Kejser Joseph den anden i Aaret 1777 havde fundet paa at sætte et Nationalsangspil i den italienske Operas Sted. Forestillingerne, der fandt Sted paa selve Burgteateret, indledtes med Umlauf's lille Operette „Die Bergknappen", der gjorde megen Lykke og hurtigt efterfulgtes af en Masse andre Sangspil, dels Oversættelser af franske[1]) eller italienske komiske Operaer, dels Originalværker af Wienerkomponister.

Det første betydelige Originalværk, der kom til Opførelse i Wien, var Mozart's „Entführung", der ved sin første Opførelse den 12te Juli 1782, af Publikum modtoges med endeløs Jubel, men for Kejserens Øren fandt det mærkværdigt nok ikke Naade. Mozart modtog trods det Indtryk, hans Musik havde gjort, og trods de store Summa'er, Sangspillet tilførte Teaterkassen, ikke Bestilling paa flere af den Slags Værker.

Kejserens Interesse for det tyske Sangspil holdt i det hele ikke ud. Fra Burgteateret blev den tyske Opera allerede i Aaret 1784 flyttet ned til Kärntnerthor-Teateret, for dér at dele Pladsen med en italiensk Opera buffo. Paa Burgteateret opførtes fra nu af kun Skuespil. Da de faa indfødte Sangere og Sangerinder, der duede, blev overladte til Italienerne, maatte Sangspillet nu i Wien ligesom i Nordtyskland en Tid lade sig nøje med Skuespillere.

I denne Tilstand befandt Wienersangspillet sig, da det 1786 kom i Hænderne paa en Mand, der langt bedre end Mozart forstod sig paa, hvad der i Øjeblikket udfordredes for at gøre det til en populær Genre. Denne Mand var Carl Ditters von Dittersdorf.

Dittersdorf røbede allerede som lille Barn betydelige musikalske Evner. Efter i sit Hjem at have modtaget Violinundervisning af forskellige Lærere, var han alt i Tolvaarsalderen en saa dygtig Violinspiller, at Prinsen af Hildburghausen optog ham i sit Kapel og samtidig tog sig paa helt at sørge for ham. Han fik som Page Bolig i det prinselige Palais og maatte dér, trods sin Kapeltjeneste, paa Kraft fortsætte sine musikalske Studier. Violinisten Trani underviste ham i Violinspil, Kapelmester Bonno i Komposition. Det niaarige Ophold hos Prinsen af Hildburghausen blev overordentlig fremmende for Dittersdorf's Udvikling. Han kom der i Huset i Berøring med mange interessante Mennesker,

[1]) Deriblandt Monsigny's „Rose et Colas", Grétry's „Lucile", „Silvain", „L'ami de la maison" o. fl.

Lied af „Erwin und Elmira“.

Allegretto. Reichardt.

Sang.

Piano.

Rose. I. Ein Veil-chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be - kannt, es war ein her-zig's Veil-chen. Da kam eine jun - ge Schä-fer - inn mit leichtem Schritt und muntrem Sinn da - her! da - her! die Wie - se her und sang.

Elmira. II. Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur die schön-ste Blu-me der Na - tur, ach nur ein klei-nes Weil-chen! bis mich das Mädchen ab - gepflückt, und an dem Bu - sen matt gedrückt! Ach nur! ach nur ein Vier - tel - stündchen lang.

Rose.

Ach! a - ber ach! das Mädchen kam und nicht in Acht das Veilchen nahm; zer-

trat das ar-me Veilchen; es sank und starb, und freut sich noch, und sterb' ich

Valerio.

es sank und starb, und freut sich noch, und sterb' ich

denn, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren Füs-sen doch.

Atacca.

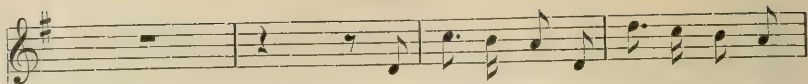
denn, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren Füs-sen doch.

Atacca.

Atacca.

V. S.

Elmira.

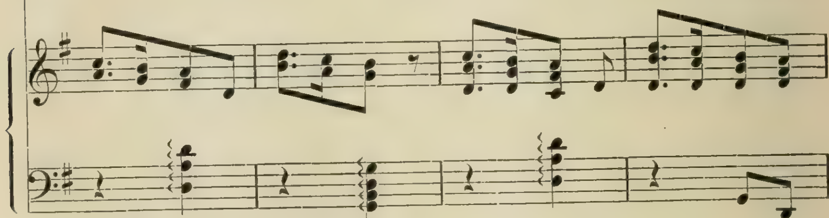


Rose.



Valerio.

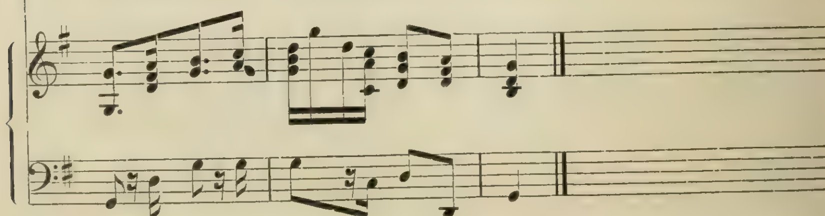












blandt andet med Vittoria Tesi, den berømte Sangerinde, der efter at have afsluttet sin Teaterkarriere havde indvilliget i at tilbringe Resten af sine Dage i Prinsens Hus som hans Gæst. Ogsaa Gluck var hyppigt Gæst hos Prinsen og deltog tidt i hans Kapelkoncerter, der i Wien regnedes for at være de bedste paa Stedet. Da Prinsen af Hildburghausen i Aaret 1760 forlod Wien og skaffede sin Protegé en Ansættelse som Violinist i Hofburgteateret, fortsatte Dittersdorf sit Bekendtskab med den berømte Mester. 1761 rejste Gluck til Bologna for dér at komponere og opføre en Opera, og han opfordrede da Dittersdorf til at rejse med. I Italien gjorde den unge Musiker ikke alene mange interessante Bekendtskaber, men han høstede ogsaa store Triumfer som Violinvirtuos.

Ved Hjemkomsten blev han ogsaa bekendt med Joseph Haydn, af hvis Omgang han som Musiker drog store Fordele. I nogle Aar virkede han nu igen i det kongelige Orkester og var 1764 blandt de Kunstnere, der i Anledning af Joseph den 2dens Kroning som romersk Konge, fulgte Majestæten til Frankfurt a. M. Kort efter Hjemkomsten foranledigede en Strid med Teaterintendanten Dittersdorf til at tage imod et nyt Engagement. Han blev Michael Haydn's Efterfølger som Kapelmester hos Biskoppen af Grosswardein i Ungarn. Denne Stilling passede udmærket for ham. Han fik i Biskoppen en elskværdig Overherre, fik et godt Orkester under sig og rigelig Tid til at komponere. Saaledes opstod i Grosswardein foruden en hel Del Symfonier og Kvartetter i Haydn's Maner, et Par Oratorier og flere komiske Operaer. Med Biskoppens Tilladelse havde Dittersdorf nemlig i Grosswardein indrettet et lille Teater, hvorpaa han til Glæde for sin Herre og hans Hof jevnligt foranstaltede Opførelser med forhaandenværende private Kræfter, der, til Trods for at de næsten alle vare Dilettanter, slet ikke var at foragte. Til Skade for Dittersdorf bragte løgnagtige Rygter 1769 Maria Theresia til at gøre en Ende paa disse Teaterforestillinger Biskoppens Uvenner havde forebragt hende, at der i Grosswardein havde fundet Operaopførelser Sted i Fasten, og Kejserinden gav i denne Anledning den gejstlige Herre en Reprimande. I Stedet for at forsvare sig imod den uretfærdige Beskyldning, opgav Biskoppen i sin Forskrækkelse paa Stedet alle Teaterforestillinger og afskedigede samtidig ogsaa hele sit flinke Kapel. Uden fast Stilling tilbragte Dittersdorf nu flere Aar paa Rejse, indtil Fyrst-Biskoppen af Breslau opfordrede ham til for en Vinter at slaa sig ned hos ham

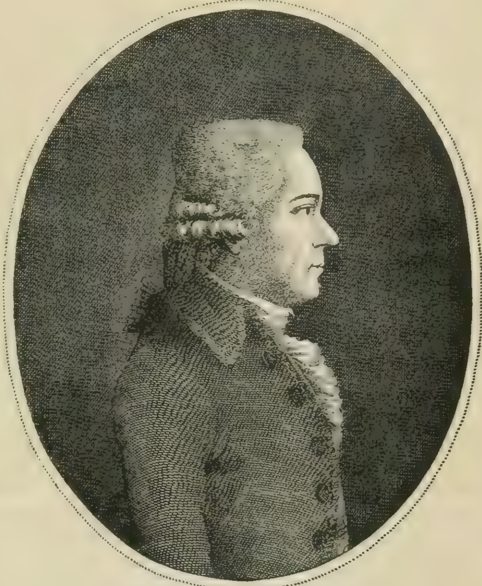


Fig. 134. Carl Ditters v. Dittersdorf.

i hans Residens Johannisberg. Imod at faa fri Fortæring, fri Bolig og 25 Dukater maanedlig, skulde Dittersdorf med sin Musik være Fyrsten, der led af et tungt Sind, til behagelig Underholdning. For at binde Dittersdorf til fremdeles at blive i hans Tjeneste, skaffede Fyrsten ham i denne Vinter den pavelige Orden som „Ridder af den gyldne Spore“ og gjorde ham til Forstmester af Fyrstendømmet Neisse. Da Dittersdorf fik Tilladelse til at udvide det paa Stedet værende meget lille Kapel og endelig ogsaa skaffede sig Lov til at indrette Fyrsten et Teater, gik han ind paa at blive, saa meget mere som hans forskellige Udnævnelser medførte betydelige Indtægter. 1773 udnævnte Biskoppen ham ogsaa til Amtshøvding af Freyenwaldau efter først at have ophævet ham i Adelsstanden. Samtidig maatte han forpligte sig til ikke at forlade Fyrsten, saa længe denne levede.

Dittersdorf's Stilling var dog ikke mere bunden, end at han jævnligt kunde tage til Wien og opføre sine Kompositioner. 1786 dirigerede han dér ved en Velgørenhedskoncert sit Oratorium „Hjob“. Ved samme Lejlighed gav han ogsaa en Koncert i Augarten for at fremføre seks ny Symfonier. Han vilde netop igen rejse hjem, da han fra den tyske Operas Direktion modtog Opfordring til at skrive et nationalt Sangspil. Teaterets Intendant, Stephani den yngre, skaffede ham en Tekst, og Dittersdorf komponerede nu i Løbet af et halvt Aarstid „Doktor u. Apotheker“, der ved sin Opførelse gjorde saa megen Lykke, at Direktionen straks bad Komponisten om flere Stykker af samme Kaliber[1]). I Løbet af syv Maaneder skrev Dittersdorf nu to tyske og en italiensk Opera. De to tyske Værker: „Betrug durch Aberglaube“ og „Die Liebe im Narrenhaus“ fik samme begejstrede Modtagelse som „Doktor u. Apotheker“, og Dittersdorf blev i et Nu Wiens mest populære Komponist. 1789 aflagde Dittersdorf ogsaa et Besøg i Berlin, hvor han igen opførte flere af sine Operaer og blev overordentlig hyldet.

1795 døde Fyrsten, og derved mistede Dittersdorf med ét alt, hvad han havde at leve af. Kun med Nød og næppe opnaaede han en Pension paa 500 Gylden. Med Hustru og tre Børn blev det ham næsten umuligt at slaa sig igennem, saa meget mere, som snart ogsaa Sygdom bankede paa Døren og hindrede ham i at arbejde. Hvis ikke ædle Mennesker i dette Øjeblik havde taget sig af den ulykkelige Musiker og hans Familie, vilde de rimeligvis være omkomne i Fattigdom. En Kunstmæcen, Friherre v. Stillfried, fik paa tredie Haand Nys om Dittersdorf's sørgelige Stilling og tilbød ham, hans Hustru og hans Børn Bolig paa sit Gods i Böhmen. Dér endte Dittersdorf sine Dage to Aar efter, den 31 Oktober 1799.

Dittersdorf befattede sig, som sagt, baade med *den instrumentale Kammermusik*, med *Orkestersymfonien*, med *Oratoriet* og med *komiske Operaer*, og hvad mere er, han var paa alle disse Omraader en Komponist, hvis Musik alle i sin Tid var glade ved at høre. Hans Symfonier gjorde i forrige Aarhundrede i Wien langt mere Lykke end Mozart's. Den østrigske Kejser foretrak ham baade for Mozart og Haydn. Hans Musik minder for øvrigt tidt om begge

[1]) „Doktor u. Apotheker“ opførtes i København første Gang d. 17 November 1789 og oplevede indtil 1865 henimod 100 Opførelser.

disse to Mestre, uden at man dog derfor nogen Sinde kan beskylde ham for Plagiat. Hans Motiver er tværtimod altid originale og morsomme; paa Fantasi og Ideer skortede det ham aldrig, han var i denne Retning næsten lige saa uudtømmelig som Mozart. Som Kammermusikkomponister var han og Haydn nært beslægtede, d. v. s. han havde Haydn's Lune og Formsans, men manglede hans Grundighed.

Helt i Dittersdorf's egen Maner er derimod hans komiske Operaer, og det var da ogsaa dem, der skaffede ham sit verdensberømte Navn. Dittersdorf var som Sangspilskomponist for Sydtyskland, hvad Hiller var for Nordtyskland. Han var i Ordets strengeste Opfattelse en folkelig Komponist. Hans Musik var altid affattet saaledes, at den kunde forstaas af alle og enhver, og han havde en sjelden Evne til at træffe alles Smag. Derfor forplantede hans Operaer sig ogsaa med Lynets Fart til alle Evropas Scener og gjorde Furore overalt. I London opførtes bl. a. „Doktor u. Apotheker" straks 36 Gange i Træk, ja helt nede i Italien kom hans Sangspil frem i italiensk Oversættelse og modtoges med Jubel.

Hiller og Dittersdorf er de to Hovedrepræsentanter for den ældre tyske komiske Opera, men de har hver deres ejendommelige Præg. Hiller var Sachser, Dittersdorf Østriger. Hiller's Musik er i sin Opfattelse langt mere umiddelbar og naiv end Dittersdorf's; hans Sange er kun smaa og gennemgaaende uhyre enkle i Sammensætningen. Øret opfanger dem derfor øjeblikkeligt, ja det har næsten ondt ved igen at slippe dem. I Wien kunde denne enkle Melodik ikke slaa til; man gjorde dér Fordring paa større Former. Strofesangen er derfor i Dittersdorf's Opera aldeles opgivet. I dens Sted træder overalt Arien, d. v. s. ikke Da-Capoarien, men den fri Arie. Med Solosange veksle større Ensemblenummere, og som Afslutning af hele Operaen tjener i „Doktor u. Apotheker", for første Gang i en tysk Opera, en bredt udført, dramatisk virksom Finale.

Wienersangspillet tager sig altsaa udadtil adskilligt flottere ud end det nordtyske, men det er æstetisk set tommere. De nordtyske Digtere havde dog i det mindste den bedste Vilje til at bringe noget ædlere ud af Sangspillet; selv blandt de større Digtere fandtes der flere, der støttede det og gjorde alt for at bringe det op[1]. Anderledes forholdt det sig i Sydtyskland. Østrigerne og navnlig Wienerne var, og er da endnu, af Naturen et let Folkefærd. De sætter Pris paa at more sig, men den Føde, der sættes for dem.

[1]) Bl. a. interesserede *Goethe* sig levende for Sangspillet.

maa helst være af let fordøjelig Art. En dybsindig Tekst vilde dér slet ikke være paa sin Plads. Dette Publikum vilde have noget, de kunde le ad og more sig over i Øjeblikket, men de brød sig ikke om at bringe et varigt Indtryk hjem med; om det, der bødes dem, var noget rent Galimatias tog de sig ikke nær, naar det kun var morsomt. Schikaneder's Tekst til „Tryllefløjten“ giver den bedste Forestilling om, hvad dette Publikum lod sig byde i Retning af Handling.

Som født Wiener vidste Dittersdorf udmærket godt, hvorledes det sydtyske Sangspil maatte være. Han ejede netop alle Betingelser for at kunne blive Wienernes Yndling. Hans Personer var alle grebne ud af Livet, hans Melodiforraad var uudtømmeligt, og som musikalsk Humorist søgte han sin Lige. Hans Humor var ganske vist ofte af en noget djærv Natur, og hans Indfald var tidt meget drastiske, men han forfejlede aldrig sin Hensigt; faa Komponister har i den Grad som han haft Evne til at vække Latter. Oprigtig dyb Følelse maa man derimod ikke søge i Dittersdorf's Sangspil; lige saa lidt kan man altid være sikker paa hos ham at finde en omhyggelig Udarbejdelse af Satsen; dertil gav han sig kun sjeldent Tid; og dog springer disse hans Mangler kun lidt i Øjnene i Sammenligning med hans mange og store Fortrin. Han er næst Mozart den genialeste Sangspilskomponist, Tyskland har ejet; man kan derfor kun hjerteligt beklage, at hans Sangspil nu helt er forsvundne fra Scenen.

Ogsaa Dittersdorf's Elev Wenzel Müller var en overordentlig yndet Sangspilskomponist; han kunde i Popularitet næsten tage det op med sin Lærer. Hans Sangspil „Die Zauberzither“, „Die Teufelsmühle“, „Die Schwestern v. Prag“ m. fl.[1]) var engang stærkt yndede Folkeoperaer, men de kunde i Værdi langt fra maale sig med Dittersdorf's. Tonen i dem var ofte „altfor folkelig“; mange af Sangene maa slet og ret henføres under Kategorien: Gadeviser. Lødigere var Beethoven's Lærer Johann Schenk, hvis „Dorfbarbier“ endnu af og til opføres og glæder ved sin Melodirigdom, og Joseph Weigl, hvis „Schweitzerfamilie“ ligeledes endnu har mange Beundrere.

Idealet naaede den ældre komiske Opera med *Mozart*. Hans „Entführung“ og „Tryllefløjten“ er Mesterværker, ved Siden af hvilke Hiller's, ja selv Dittersdorf's Sangspil, blegner. At Dittersdorf i forrige Aarhundrede ikke desto mindre satte Mozart i Skygge er kun et Bevis for, at Folk i Almindelighed den Gang var for umodne til helt at fatte Mozart's Betydning. „For smukt for vore Øren og

[1]) Han skrev i alt 270 Sangspil.

mægtig mange Noder“ var alt, hvad den østrigske Kejser, efter Opførelsen af „Die Entführung“, havde at sige til Mozart, og han var sikkert ikke den eneste, der dømte saaledes, i alt Fald brød Wienerne sig slet ikke mere om Mozart, da Dittersdorf fire Aar senere var traadt frem med „Doktor u. Apotheker“. „Figaro's Bryllup“ maatte efter seks Opførelser vige Pladsen for denne Musik, der var saa uendelig meget lettere at faa fat paa.

Med „Bortførelsen“ og „Tryllefløjten“ skabte Mozart to Sangspil, der i Rang ragede uendelig højt op over alle tidligere Forsøg i denne Genre[1]). Fra dem er der kun et ganske lille Skridt op til den store Opera. Det skulde nu heller ikke mere vare længe, før Tyskland, takket være den tyske Instrumentalmusiks mægtige Udvikling under *Haydn*, *Mozart* og *Beethoven*, ogsaa skulde komme i Besiddelse af en virkelig Opera, en Opera født af indenlandske Mestre i national Aand. Dog maa det ikke glemmes, at det var det lille beskedne Hiller'ske Sangspil, der først gav Impulsen til en saadan national Opera; Hiller og Dittersdorf banede Vejen; Mozart, Beethoven og Weber fuldendte kun det Værk, de havde paabegyndt.

[1]) Det nærmere om Mozart's Sangspil findes i 2den Del.

EN OG TYVENDE KAPITEL.

Musikken i Danmark under Indflydelse af Udlandets Kunst. 1648—1773.

Skønt Danmark først i vort Aarhundrede har begyndt at indtage en ejendommelig Stilling blandt Evropas Musiklande, har det dog for enhver dansk sin Interesse at vide lidt om, hvorledes Musikken er bleven plejet her i tidligere Aarhundreder, og om, hvorvidt Danmark holdt Skridt med og selv drog Nytte af den rige Udvikling, der allerede forlængst blev Tonekunsten til Del i andre Lande.

Den danske Musiks Historie før og under Christian den fjerdes Regering blev i Hovedsagen allerede drøftet i Sammenhæng med Heinrich Schütz's Livshistorie. Selv om de Efterretninger, man har fra hin Tid, i Hovedsagen kun bestaa af tørre Data, saa Fantasien og Sammenligningen med Udlandets samtidige Ydelser ofte maa tages med til Hjælp for at give Billedet Liv, saa har man dog et Indtryk af, at Danmark den Gang paa ingen Maade var uvidende om, hvad der i musikalsk Retning foregik i andre Lande, men tværtimod holdt godt Skridt med Tiden. Undersøger man hvilke Kompositioner, der ved Christian den fjerdes Tid udgjorde det danske Hofkapels Repertoire, overraskes man ved at finde omtrent de samme Musiknummere, som i det 17de Aarhundrede stod øverst paa alle Landes Musikprogrammer, noget der for øvrigt havde en ret naturlig Grund, thi alle de danske Musikpraktikanter vare som bekendt i de Tider enten hentede ind fra Udlandet eller havde lært hos udenlandske Mestre. Blandt Udlandets Lærere var i Danmark ved det 17de Aarhundredes Begyndelse især Giovanni Gabrieli højt anset, og alle de Musikere, der ved Christian den fjerdes Tid spillede en Rolle i det danske Musikliv, vare Elever af ham og virkede i hans Aand.

Ogsaa den indkaldte Heinrich Schütz havde modtaget sin Uddannelse hos Gabrieli, men han var ikke længere énsidigt paavirket

af denne. Under et Ophold i Italien havde Schütz ogsaa lært Renaissancens ny Musikstil at kende; det var især for at gøre det danske Hof bekendt med den, at Schütz paa Christian den fjerdes Opfordring i Aaret 1634 kom til Danmark.

Under Frederik den tredie trives den af Schütz indførte Hofballet, eller, som den ogsaa hyppigt og rigtigere kaldes, *Operaballetten*, især frodigt ved det danske Hof. I P. Hansen's Teaterhistorie anføres en hel Række af denne Art Forestillinger, der i forskjellige festlige Anledninger sattes i Scene ved og af Hoffet. Enhver kongelig Fødsel eller Barnedaab, enhver Forlovelse og ethvert Bryllup i Kongehuset blev i denne Periode i Danmark ligesom i alle andre Lande fejret med en Balletopførelse. Særlig pragtfuld synes den Ballet at have været, som den 16de August 1655 i Anledning af Tronfølgerens Hylding blev opført paa Københavns Slot:

„Paa et stort, med Buskads paa begge Sider prydet, Teater, der var anbragt i en af Salene, og som havde en saadan Indretning, at Dekorationerne kunde forandres og gennemsigtige Skyer vises, uden at Belysningen var til at se, optraadte flere Personer, der udførte Dans og Pantomimer. Iblandt de spillende, som gav 35 Scener, udmærkede sig især Dronningen selv, der udførte fem forskellige Roller, der dels var pantomimiske, dels dansende, ligesom ogsaa Kronprinsen, Christian den femte, spillede og dansede deri“ [1]).

Ved en anden Hoffest, hvortil Anledningen var den danske Prinsesse Anna Sophies Forlovelse med Kurprinsen af Sachsen, opførtes i Slotshaven ved Frederiksborg Operaballetten „Il Cadmo“, arrangeret af den indkaldte italienske Balletmester Pignani og med Musik af den kongelige Kapelmester Kaspar Förster.

Kaspar Förster var Søn af en Boghandler i Danzig og var født i denne By 1617. Det var fra først af Faderens Plan, at han skulde studere, men hans smukke Sangstemme viste ham snart ind paa en anden Livsbane. Förster blev Musiker, foreløbig Sanger og fik som saadan allerede i en ung Alder Ansættelse ved Hofkapellet i Warschau. I Hofkapelmester Scacchi fandt han dér paa én Gang en faderlig Ven og fortrinlig Lærer. Hos Scacchi studerede han for første Gang Kontrapunkt og opnaaede derved, at han nogle Aar senere, vel forberedt, kunde tiltræde en Rejse til Italien, hvor han først i Rom levede sig ind i den klassiske Kirkemusik og siden i Venedig gjorde nærmere Bekendtskab med Monteverdi's og Cavalli's Storværker paa den dramatiske Musiks Omraader.

Med et anset Navn baade som Sanger og som Komponist kom han i Efteraaret 1652 til København, for paa Opfordring at overtage Ledelsen af Frederik den tredie's Kapel. Ved at friske dettes Bestand op med en Del ny Kræfter, hævede han dets Præstationer betydeligt; samtidig udfoldede han, som det maa formodes, ogsaa en ret betydelig Virksomhed som Komponist for Hofballetten;

[1]) Overskou: Teaterhistorie. I.

i det mindste optraadte denne, under hans Ophold i Danmark, med ganske særlig Glans.

Da Krigen med Sverige 1657 nødte Förster til at forlade Danmark for igen at drage Syd paa, blev hans Fraværelse derfor kun af kort Varighed. Saa saare Krigen var til Ende, 1661 eller 1662, modtog han fra Danmark Opfordring til at vende tilbage. Først 1666 eller 1667 forlod den tyske Mester vort Land for bestandig. Han tog til Hamborg, siden til Dresden og endelig til Danzig, hvor han endte sine Dage i Klosteret Oliva i Aaret 1673.

Förster skal, foruden den nævnte Operaballet „Il Cadmo", have komponeret meget andet, baade Kirke- og Kammermusik, men intet af det synes mere at eksistere; man formoder, at det alt er brændt ved Kristiansborg Slots Brand 1794. Scheibe og Mattheson enes om at sætte hans Kompositioner særdeles højt; deres Tab maa derfor meget beklages.

Først under Christian den femte, der som Kronprins paa en Rejse til Frankrig havde faaet Smag for Ludvig den fjortendes glimrende Hofførelse og i Ødselhed og Fornøjelsessyge ikke synes at have staaet stort tilbage for sin høje Kollega i Frankrig, afløstes Hofballetten af Operaen, af det virkelige Sangdrama.

Christian den femtes Ophold i Frankrig faldt før Lully's Fremtræden, altsaa i en Tid, da Hofballetten dér endnu var i fuldt Flor; man maa derfor formode, at det snarest var den hamborgske Opera, som gav Impulsen til Musikdramaets Indførelse hos os. Det tyske Sprog var jo ved Christian den femtes Tid Modesproget i Danmarks fornemme Verden, og København og Hamborg stod i stadig og livlig Forbindelse med hinanden. Hamborg havde 1678 faaet en fast Opera; Christian den femte fik sandsynligvis deraf den Idé ogsaa at give Operaen et Stade i København. Hele Materialet til en saadan var alt til Stede. Kongen besad først og fremmest et ypperligt Kapel, hvis instrumentale Del forestodes af et indforskrevet dygtigt fransk Violinistkorps (se ndf.), og som desforuden var vel beslaaet med dygtige Sangere. Ogsaa et vel organiseret Balletkorps stod Kongen til Raadighed. Det eneste, man savnede, var et Lokale. Det Hofteater, der 1685 eller 1686 var blevet indrettet i Riddersalen paa Københavns Slot, var for tarveligt til, at det kunde anvendes til Operaen, der jo gjorde Fordring paa et stort Maskineri for at muliggøre de i den saa hyppigt anvendte „Gudeaabenbarelser og Skynedladelser". Paa en Del af den Grund, der nu optages af Amalienborg Plads og den tilstødende nordlige Del af Amaliegade, paabegyndte man derfor i Oktober 1688 Opførelsen af et Operahus, der skulde indvies paa Kongens Fødselsdag i det paafølgende Foraar. P. Hansen giver i sin Teaterhistorie en nøjagtig Beskrivelse

af det ny Teater, der kun var tømret sammen af Fyrrebræder, men ikke desto mindre indvendig maa have taget sig smukt nok ud.

Ved en Søjlegang var Slottet sat i Forbindelse med Operahuset, og Indgangen for de kongelige var dekoreret med prægtige Transparenter og Plantegrupper. Gennem en med Billedstøtter og Kongens Navnetræk smykket Port naaede Publikum ind paa Tilskuerpladsen, langs hvis Vægge der var opstillet store Transparenter af oliegennemtrukket Silketøj, medens otte hundrede smaa Lamper oplyste den med Mos og Enebærris dekorerede Sal, hvis hvælvede Loft funklede med mange gyldne Stjerner.

Grundtanken i Wagnerteateret var her foregreben et Par hundrede Aar, inden den realiseredes i Baireuth, idet Orkesteret var anbragt skjult for Publikum i et Rum mellem Scenen og en foran den opført Forhøjning, som var udsmykket med duftende Blomsterrabatter.

Til at aabne Forestillingerne i den ny Hofopera valgte man den tyske Opera „Der vereinigte Götterstreit", digtet af Stud. theol. P. A. Burchard og sat i Musik af kongelig Kapelmusikus P. C. Schindler[1]). Indholdet var i den ægte Festoperastil og gik, som Skik og Brug fordrede det, i Hovedsagen ud paa at forherlige det høje Fødselsdagsbarn. Teksten findes omhyggelig gengivet i P. Hansen's Teaterhistorie; Musikken er gaaet tabt.

Det prægtigt iscenesatte Musikskuespil blev af det elegante Publikum paa Kongens Fødselsdag den 15de April 1689 modtaget med stor Begejstring. For at endnu flere kunde faa Lejlighed til at se det, befalede Kongen en Genopførelse den 19de April. Dagen kom, og det stærkt interesserede Publikum sad allerede paa Plads i fuld Nydelse af Musikken og af det sjeldne Skuespil, da der med ét hørtes Brandraab. Ved Uforsigtighed var der gaaet Ild i de Enebærris, der smykkede Teateret, som med sit let fængelige Indhold i et Nu blev antændt fra Gulv til Loft. Da Døren ind til Slottet var lukket, og Teaterets Vinduer alle var stængede med Jernstænger, trængte alle i angstfuld Hast til Hovedudgangen, hvor Døren imidlertid gik indad og hindrede Folk, der jo med al Magt pressede paa indefra, i at komme ud. Kun Skuespillerne og enkelte af Tilskuerne slap ud af en Bagdør, som kun faa kendte; Resten, ɔ: 180 Mennesker, omkom.

Med denne Katastrofe ophørte Operaopførelserne foreløbig igen. Først i Christian den femtes sidste Leveaar, 1699, fandt der i Anledning af hans Fødselsdag igen en Operaopførelse Sted ved Hoffet.

[1]) Dansene og Mellemspillene hidrørte derimod fra forskellige franske Komponister.

I nævnte Aar paabegyndte man, i samme Bykvartér som før, Opførelsen af et nyt Operahus af Sten, men det blev først fuldført i Frederik den fjerdes Regeringstid. Hvad den ydre Skal angaar, staar det endnu under Form af Rigsdagsbygningen paa Hjørnet af Bredgade og Fredericiagade. Efter i en Snes Aar at have været benyttet som Teater, blev Bygningen siden indvendig fuldkommen ombygget, for først at anvendes som Landkadetakademi, siden som



Fig. 135. Operahusets Brand, den 19de April 1689.
(P. Hansen: Teaterhistorie).

Kaserne og endelig, efter Kristiansborg Slots Brand 1884, som Rigsdagsbygning.

Under sin oprindelige Form, som Operateater, kaldes Bygningen i samtidige Beretninger „prægtig“, og den indviedes den 28nde August 1702 paa Dronningens Fødselsdag med en Forestilling af de franske Hofkomedianter. Den første Opera, der blev givet i det ny Lokale, var maaske „Il Gige fortunato“, der i Aaret 1703 af Bartolomeo Bernardi blev komponeret til Prins Carls Fødselsdag[1]).

[1]) Dette ifølge P. Hansen og Th. Overskou; Ravn henlægger derimod Opførelsen af denne Opera til Københavns Slot.

Af de italienske Operaer, der senere blev opførte i dette Teater, har man kun Navnet paa en enkelt, nemlig „Don Quixote“, komponeret af kongelig Kammermusikus Th. Meier og opført 1716. Fra den mellemliggende Tid véd man kun Besked om Skuespil, men ikke om nogen bestemt Opera. At der ikke desto mindre er blevet opført italiensk Opera i København i disse Aar, beviser Kongens Bevilling af 500 Rdl. til Bernardi og Meier, Anno 1711, „for den Bekostning, de paa senest holdende kongelig Opera anvendt haver“.

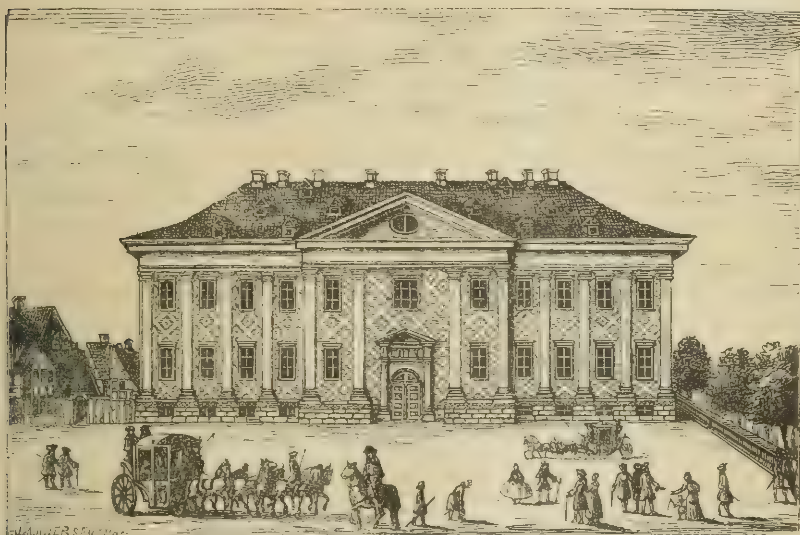


Fig. 136. Operahuset i Operagaden, nu Fredericiagade.
(P. Hansen: Teaterhistorie).

Et fast italiensk Operaselskab ejede København den Gang ikke. Kun et Par Maaneder ad Gangen lod Kongen nu og da italienske Sangere komme herop og give Forestillinger.

Sammen med italienske Operaopførelser bidrog ved det 18de Aarhundredes Begyndelse ogsaa Kammermusikkoncerter til Hoffets musikalske Underholdning.

Ravn giver[1]) Christian den fjerde Æren af først at have indført Kammermusikken i Danmark. 1636 ansatte han, ifølge Ravn, Franskmanden Jacques Foucart som øverste Fiolist, „der skal dirigere de andre Fiolister“, altsaa, efter vor Tids Talebrug, som Concertmester. Foucart's Efterfølger blev François

[1]) Musikforeningens Festskrift.

Francoeur, altsaa ogsaa en Franskmand. Den vokale Kammermusik lagde Christian den fjerde derimod i Hænderne paa to Italienere, Benedetto Bonaglio og Agostino Fontana.

Ved Frederik den tredies Tid nævnes først Pascal Bence som Fører for de kongelige Violinister, men 1667 forskrives, rimeligvis for første Gang, en hel Besætning af franske Violinister, seks i Tallet, med Gaspard Besson som Fører; det er aabenbart fra nu af den franske Kammermusik, det allerede fra Ludvig den 13des Tid bekendte Violinistkorps: „Les 24 Violons“, der bliver den danske Kammermusiks Forbillede.

Christian den femte udvidede det franske Violinistkorps til otte Medlemmer, blandt hvilke P. C. Schindler, den omtalte Ophavsmand til „Der vereinigte Götterstreit“, figurerer som Gambist.

Hin Bartolomeo Bernardi, der i Aaret 1703 glædede det danske Hof med Kompositionen af en italiensk Opera, „Il Gige fortunato“, var egentlig Violinspiller og var ved den Tid nylig kommet til Danmark paa Foranledning af Frederik den fjerde, der sandsynligvis havde hørt ham i Italien og dér var blevet begejstret for hans Violinspil. Omtrent paa samme Tid fik den danske Kammermusik en anden værdifuld Tilvækst i Sangeren Th. Meier, Komponist af den nævnte Opera „Don Quixote“.

Paa Musikprogrammet til Hofkoncerterne repræsenterede ved Frederik den fjerdes Tid *Corelli* de instrumentale Kammermusikværker, ɔ: Sonater og Koncerter (ogsaa Concerti grossi), for et og flere Soloinstrumenter. Den vokale Kammermusiks, ɔ: Solo-Ariens og Kantatens, Hovedrepræsentant var derimod *Alessandro Scarlatti*. Til disse to Komponister sluttede der sig selvfølgelig ogsaa andre. Med de franske Violinister fik sandsynligvis ogsaa fransk Musik, af *Lully, Campra* m. fl., Plads paa Programmet. De Lejlighedskompositioner, der tiltrængtes paa kongelige Fødselsdage eller ved andre Familiefester, leverede i Almindelighed Kongens egne Hofkomponister, *Bernardi* og *Meier*.

Om Værdien af disse to Musikeres Frembringelser kan man ikke dømme, fordi man paa det nærmeste kun kender disse af Navn, men ikke af Gavn[1]). Om Meier's Kompositioner fattes Samtidens Udtalelser ganske; om Bernardi har man alt i alt kun to Mænds Kritik at holde sig til, den ene er den tyske, ikke altid fuldt tilforladelige Leksikograf *Schilling*, den anden er Kapelmester *Scheibe*, der

[1]) Bernardi udgav i Aaret 1696 i Bologna et Bind Sonater for 2 Violiner og Bas, og senere i Amsterdam 12 Sonater for Violin og Bas. Desforuden komponerede han for det danske Hof en Masse Lejlighedskompositioner. Flertallet af hans Værker er vistnok brændte ved Slotsbranden 1794.

var Italienerhader af Princip og derfor ikke kan gælde for at være nogen helt upartisk Dommer. Schilling kalder Bernardi en af det attende Aarhundredes dygtigste og mest fantasirige Violinspillere, Scheibe skriver derimod i „Musicus criticus", at Bernardi hørte til de Italienere. der uden for deres Fædreland blev skattede ene og alene, fordi de var Italienere. Hans Arbejder, paastaar han, er blottede for Smag, uden Sammenhæng og uden Mening. De viser hverken Melodi eller Harmoni og vrimler af grove Fejl. Tankerne er laante fra Corelli og Steffani. Scheibe vil endogsaa paastaa, at Bernardi fra sidstnævnte har stjaalet hele Arier, han kun har forsynet med ny Ord.

Bernardi blev 1729 udnævnt til kongelig dansk Kapelmester og døde 1732 som en temmelig gammel Mand.

En Komponist, der i disse Aaringer baade paa Koncert og i Teater bidrog til det danske Hofs musikalske Underholdning, var Hamborgeren Reinhard Keiser. Hvad man véd om hans Virksomhed for og ved det danske Hof, skyldes alene Ravns grundige arkivariske Undersøgelser[1]).

Det er bekendt. at Reinhard Keiser hidførte Hamborgeroperaens Glansperiode. men ogsaa, at han tillige indirekte blev Aarsagen til dens Forfald. Med ham stod og faldt denne Institution. hvis Levetid kun var kort, men som i den korte Periode, da den bestod, indlagde sig et enestaaende Ry. Rygterne om den hamborgske Operas Herligheder lød ved det 18de Aarhundredes Begyndelse selvfølgelig ogsaa højt i Danmark. Kronprins Christian, der i Juli 1721 rejste til Sachsen for at hjemhente sin Brud. Sophie Magdalena. modstod ikke paa Vejen derned at aflægge Hamborgeroperaen et Besøg, og fandt stort Behag i den. Det var sikkert netop for at fornøje Kronprinsen og hans tyske Brud, at Frederik den fjerde i September samme Aar engagerede et hamborgsk Operaselskab til at komme herop og give Forestillinger i Anledning af det unge Kronprinsepars Indtog i Danmarks Hovedstad. Truppens Direktør var en vis Johann Kayser, men ikke. som det i Almindelighed hedder. Reinhard Keiser. I hvilket Forhold sidstnævnte, der i de samme Aar ogsaa kom til København, stod til dette Selskab, vides ikke; man véd kun, at Hamborgerne her bragte flere af hans Operaer til Opførelse.

[1]) Se „For Idé og Virkelighed" Aarg. 1873: Ravn, Om den tyske Opera i København 1721—23.

Johann Kayser indfandt sig i god Tid for at tage Lokaliteterne i Øjesyn, men de tilfredsstillede ham ikke. Det egentlige Operahus var nu taget i Brug paa anden Maade; man kunde derfor kun anvise ham Slotsteateret, hvis øjeblikkelige Indretning imidlertid ganske umuliggjorde Opførelsen af den Art Pragtoperaer, som Hamborgerne bød paa. Det maatte altsaa ombygges. Ombygningen, der blev ledet af Kongen selv, tog saa lang Tid, at man maatte udsætte Indtoget. Først i Oktober var man saa vidt færdig, at Direktøren kunde afhente de Kunstnere, der endnu manglede. Ravn anslaar Truppens Medlemsantal til mindst en halv Snes, men kan med Bestemthed kun navngive to af de paagældende Sangere, nemlig Primadonnaen Madame Kaiser, der var en af den hamborgske Operas Berømtheder, og Sangeren Carl Ludvig Westenholtz.

Paa Indtogsdagen, den 18de December, betraadte Hamborgerne for første Gang Bræderne i Operaen „Cloris und Tirsis“ [1]). Hvem der havde digtet og komponeret dette Værk vides ikke. Sandsynligvis drejede det sig kun om en af forskellige Operaer sammenplukket „Pasticcio“. Ravn genfandt i det mindste i Scheibe's „Musicus criticus“ en af Arieteksterne, som dér henføres til en anden, langt ældre Opera, „Pompejus“. Som Helhed er Teksten i „Cloris u. Tirsis“ lige saa uskøn og meningsløs som alle hamborgske Operatekster fra den Tid; man maa derfor undres over, at dette Værk, saaledes som det paastaas i Bladene, gjorde Lykke hos de kongelige Herskaber.

Hamborgerne blev i København i to Saisoner og opførte i denne Tid ikke saa faa af Reinhard Keiser's Operaer; flere af dem var ny og rimeligvis udtrykkelig komponerede for København.

Keiser opholdt sig baade 1722 og 1723 her som Grev Wedell's Gæst og fik som Tak for de Kompositioner, han skrev for Hoffet [2]), tillagt Titel af „kongelig dansk Kapelmester“. Om han var engageret hertil af Kongen lader sig ikke med Bestemthed sige; maaske søgte han kun herop for om mulig at faa fast Ansættelse, hvad han dog ikke fik.

[1]) Hoffet havde da allerede i November, paa Kronprinsens Fødselsdag, hørt Hamborgerne paa en Koncert, eller, som det hedder i Bladene: „i en extraordinair Vokalmusik“.

[2]) Blandt disse Værker fandtes, som tidligere omtalt, foruden Operaer, flere Serenader eller Kantater og et stort Værk, kaldet „die dänische Kammermusik“.

Der von
OTHINO
Dem Uhrheber des Dänischen Reichs
Geschlossene Tempel des
JANUS
Auff
Ihr. Königl. Hoheit
Unsers Gnädigsten
Kron-Printzens
Den 30 *Nov.* 1722. höchstbeglückt angebrochenen
Geburths-Tag
In einem Sing-Spiel
Auff dem Königl. Schau-Platz
zu Copenhagen
fürgestellet
Durch die Königl. *Academie* der *Music*.

COPENHAGEN, Gedruckt bey Joh. G. Höpffner,
Universitets Buchdrucker.

Titelblad til Tekstbogen: „Der von Othino, dem Urheber des Dänischen Reichs geschlossene Tempel des Janus". 1722.

Blandt de Værker, Hamborgerne opførte her, véd man kun Navn paa dem, der opførtes paa kongelige Fødselsdage, og af hvilke der derfor foreligger trykte Tekstbøger. Disse ere:

1) Reinhard Keiser: „Die unvergleichliche Psyche", med stor scenisk Pragt opført paa Dronning Anna Sophias Fødselsdag den 16de April 1722. Dette Værk var af ældre Datum[1]), men var i Dagens Anledning blevet beriget med en Prolog og en til Lejligheden passende ny Slutning.

2) Reinhard Keiser: „Ulysses"[2]); rimeligvis komponeret fra ny til Frederik den fjerdes Fødselsdag, den 11te Oktober 1722[3]). Denne Opera har for os danske en ganske særlig Interesse, for saa vidt som den ifølge Ravn's Formodning gav Holberg Idéen til sin berømte Parodi „Ulysses von Ithacia, eller en tysk Komedie". Rettede Holberg i dette Værk end i Særdeleshed sin Satire imod de tyske „Haupt- u. Staataktionen", har han uden Tvivl samtidig ogsaa haft Tanken paa den hamborgske Opera, der fra Indholdets Side var i nær Familie med hine bombastiske Skuespil. Beskyttet af Hoffet var den hamborgske Opera den nylig oprettede danske Skueplads en slem Torn i Øjet, især efter at den af Kronprinsen havde opnaaet Tilladelse til at give sine Forestillinger paa Slotsteateret offentlig imod Betaling.

3) Francesco Conti: „Il trionfo del amore e della costanza" oder „Triumph der Liebe und Beständigkeit"; opført paa Kronprinsessens Fødselsdag den 28nde November 1722.

4) „Der von Othino, dem Urheber des Dänischen Reiches geschlossene Tempel des Janus", (Komponisten er ubekendt), var komponeret til samme Lejlighed, men findes ikke nævnet i Aviserne; Ravn formoder derfor, at dens Opførelse er bleven opsat til en senere Dag[4]).

„Den skønne ny Opera", Direktør Kayser præsenterede Hoffet i Januar 1723, var muligvis

5) „Die Armenier", der af Mattheson anføres som komponeret af Reinhard Keiser i København.

I sin Artikel om Reinhard Keiser i Bricka's *danske biografiske Leksikon* anfører Ravn endelig ogsaa

6) Reinhard Keiser's „Antonius, römischer Keiser", som opført i København. Denne var en Omarbejdelse af en ældre Opera, „Julia".

Der er ikke Tvivl om, at Repertoiret har omfattet flere Værker end disse, og at navnlig Keiser har været fyldigt repræsenteret. Kristiansborg Slots Brand 1794 er vistnok Skyld i, at alle de Værker, Keiser skrev for København, paa „Ulysses" nær, nu er sporløst forsvundne.

I Aaret 1723 forlod Direktør Kayser's Trup den danske Hovedstad, til stor Glæde for de danske Skuespillere; men Mindet om Hamborgerne blev tilbage og bevirkede, at Christian den sjette Aaret efter Reinhard Keiser's Død, 1739, engagerede hans Datter, Sophie Dorothea Lovisa Keiser, som dansk Hofsangerinde. Da

[1]) Komponeret 1701.

[2]) En Afskrift findes paa det kongelige Bibliotek i Berlin.

[3]) Paa Grund af at Madam Keiser blev syg, maatte Opførelsen opsættes i nogen Tid; Ravn formoder til November.

[4]) Titelbladet til Tekstbogen medfølger som Bilag.

hun 1742 allerede igen trak sig tilbage, antoges i hendes Sted Keiser's Efterfølger i det hamborgske Domkantorat, Joh. Gottfr. Riemschneider, en aldeles fortrinlig Sanger, der i sin Tid havde sunget under Händel's Ledelse i London.

I Henseende til Teateropførelser blev Christian den sjettes Regeringstid, som bekendt, en fuldkommen stille Periode. For det danske Skuespil havde denne Konge aldrig næret Sympati; men selv det udenlandske Musikskuespil, der dog i tidligere Dage havde opfyldt ham og været ham til megen Glæde baade under hans Besøg i Hamborg og siden i København, var landsforvist fra det Øjeblik, da Christian den sjette kom til Kongemagten. Kongens Interesse for Operaen mødte nemlig en ubetinget Modstand hos Præsterne, hvem han satte til Dommere over alle sine Foretagender, og som paa hans Forespørgsel om, hvorvidt Skuespillet var tilladeligt, svarede med at erklære det for en Djævelens Opfindelse, der i moralsk Retning kun var Menneskeheden til Skade. Præsterne vidste, med hvilke Vaaben Kongen bedst kunde slaas, og endte derfor deres skriftlige Erklæring med den virkningsfulde Trudsel, at den endnu havde den allerstørste Skyld, der havde Magten til at forbyde og fraraade „allen den Gräuel", og dog ikke gjorde det.

Musikken havde imidlertid nu saa mange Venner i Hovedstaden, at Præsternes Forbud mod alle Slags Skuespil og dermed ogsaa mod Operaen, kun lukkede det musikelskende København én Dør, for paa Stedet at aabne det en anden. I Operaens Sted traadte nu de første offentlige Koncerter.

Først under Christian den sjette bliver der i København Tale om et virkeligt Musikliv, og Midtpunktet for dette Musikliv bliver *Koncerterne*. Mangelen paa Fagmusikere nødte nemlig Koncertentreprenørerne til i Hovedsagen at hjælpe sig med Dilettanter, en Omstændighed, der i høj Grad virkede til at udvikle og fremme Musikplejen i Hovedstadens private Kredse. Hovedmassen af den musicerende Ungdom i København var den Gang Studenterne, hvad der rimeligvis havde sin Aarsag i, at Latinskolerne her hjemme endnu i en forholdsvis sen Tid lod Musikken gaa Side om Side med de andre Skolefag og særlig lagde Vægt paa Instrumentalmusikkens Pleje. Et Hovedsamlingssted for den musikalske akademiske Ungdom i København var i forrige Aarhundrede Ludvig Holberg's Hjem. Holberg havde i sine Studenterdage selv plejet Musikken med stor Iver og medvirkede som flittig Fløjte-, Violin-

og Gambaspiller maaske endnu personlig ved de Lørdagskoncerter, han som Universitetsprofessor i sit Hjem satte i Gang til Glæde for de Studerende.

Om Musikopførelsernes Art i det Holberg'ske Hjem forlyder der intet nærmere, heller ikke véd man, om de har været tilgængelige for udenforstaaende; hvis dette har været Tilfældet, var de i det mindste paa ingen Maade de eneste og heller ikke de første Koncerter, der fandt Sted i København.

Allerede 1727 bekendtgør en dansk Avis Afholdelsen af ugentlige Onsdagskoncerter i *Stadt Hamborg* i Skindergade „mod betalt Entré". Disse Koncerter, der synes at have været satte i Scene af Udlændinge, stod, som det lader, dog endnu ene i deres Tid.

Først omkring 1740 begynder Koncertvæsenet her at spille en mere fremtrædende Rolle. Man hører i det nævnte Aar om hele to Koncertforetagender, der sættes i Gang her i Byen. I et Par Vintre trives disse to Koncerter jævnsides, men 1743 sætter Italieneren Leonhard Pescatori med sine Koncerter de indenlandske Koncerter saaledes i Skygge, at de rimeligvis igen vilde være gaaede ind, hvis ikke „nogle Velyndere af god Gout i Musiken" havde taget sig af dem. Med Oprettelsen af det musikalske Societet traadte det danske Koncertvæsen i Aaret 1744 ind i et nyt og højere Stadium.

De Folk, der i disse Aar satte saa megen Kraft ind paa at fremme Københavnernes Interesse for god Musik, maa atter søges i Holberg's Nærhed. De begejstrede Ledere af denne Bevægelse var netop to af Holberg's nære Venner og Bekendte; den ene var Cand. jur. Joh. Erasmus Iversen, senere Kantor ved vor Frue latinske Skole, der baade udmærkede sig som Sanger, som Koncertdirigent, som Komponist og som Musiklærer, den anden var den kongelige danske Kapelmester Johann Adolf Scheibe, en Mand, der indtager en Særstilling i Danmarks Musikhistorie, og derfor fortjener at omtales nærmere.

Johann Adolf Scheibe var kommet hertil fra Tyskland og havde indtil den Tid, da Christian den sjette i Aaret 1740 kaldte ham til Danmark, haft en torneful Kunstnerbane. Skønt han var født med musikalske Anlæg, var det fra først af et Tilfælde, der førte ham ind paa Musikervejen. Faderen, der var dygtig Orgelbygger og levede i Leipzig, havde oprindelig haft andre Hensigter med ham. Han havde tænkt sig, at Johann Adolf skulde studere Jura. En uventet Tilbagegang i den gamle Scheibe's Formuesomstændigheder tvang ham imidlertid til at forandre sine Planer. Sønnen, der allerede var indskrevet som

Student ved Universitetet, maatte hurtigst mulig sættes i Stand til at kunne sørge for sig selv, og saaledes gik det da til, at den unge Scheibe, der allerede fra Barnsben havde haft god musikalsk Undervisning og med særlig Interesse havde kastet sig over den musikvidenskabelige Litteratur, valgte at blive Musiker. Han lagde sig fortrinsvis efter Klavér- og Orgelspillet og søgte saa at erhverve sig en Organistplads i Leipzig. Lykken var ham imidlertid ikke god[1]), og saa gik han da, efter ligeledes forgæves at have søgt Ansættelse i Prag, Gotha og Sondershausen, til Hamborg.

Hamborgeroperaen sang just ved hans Ankomst paa sit sidste Vers. En italiensk Skræder, ved Navn Monza, havde for et halvt Aarstid siden overtaget dens Ledelse, men havde ved at love meget mere, end han kunde holde, bragt Anstalten i Vanry. Hans slette Styrelse gav Folk Afsmag for den engang saa beundrede Hamborgeropera, og Følgen blev en saadan Kassemangel, at Monza ikke vidste sine gode Raad, da Sangere og Orkestermedlemmer endelig gjorde Fordring paa at faa deres Gage udbetalt. I sin Nød henvendte den ulykkelige Teaterdirektør sig til Scheibe, der ved den Tid allerede havde et Navn som Komponist, for at anmode den nys ankomne Musiker om at komponere en Opera, der i Modsætning til de i den seneste Tid opførte Pasticcio'er helt skulde være forfattet i det tyske Sprog. Paa Grund af de slette Kræfter, Operaen for Tiden raadede over, gik Scheibe meget nødigt ind paa hans Forlangende, men gav dog omsider efter, da han fandt en Tekst, der efter hans Overbevisning stod højt over de Tekster, de hamborgske Tekstdigtere ellers sædvanligvis mødte op med. Operaen, paa hvis musikalske Udarbejdelse Scheibe anvendte stor Flid, blev altsaa skrevet, og Opførelsesdagen var allerede bestemt, da en Sangerkabale ødelagde hele Forehavendet.

Da Scheibe's Haab om at faa Beskæftigelse ved Operaen glippede, slog han ind paa Forfattervirksomheden, og her fandt han først egentligt det Omraade, der laa for ham. I et Tidsskrift, „Musicus criticus, oder der kritische Musiker“, gjorde han dristigt sin Tids Musikudøvelse til Genstand for en indgaaende og fornuftig kritisk Undersøgelse og optraadte derved især med Næb og Kløer imod Tidens ensidige Italienerbegejstring. Han paaviste, at Italienerne for en stor Del var Skyld i, at Flertallet af Tidens Musikere gik til Kompositionen uden at have virkelig Musikeruddannelse, og betonede fremfor alt Vigtigheden af den gode Smags Opretholdelse i Musikken. Især rettede Scheibe dog sine Angreb imod selve den italienske Opera. Baade Tekstdigtere, Komponister og Sangere faa i „Musicus criticus“ Sandheden at høre. En Operadigter, skriver han, bør ikke alene grundigt have studeret Digtekunsten, men han maa ogsaa forstaa sig paa Musik. Udgaaende herfra kaster Scheibe et Blik paa Operateksterne, saaledes som de for Tiden i Særdeleshed ere beskafne i Hamborgeroperaen. Han finder der hverken Sammenhæng eller Natur. Personerne handler gennemgaaende tvært imod deres Karaktér. Ikke engang Velanstændigheden iagttages. Talen er i Almindelighed raa og ubehøvlet; skal Sproget være ophøjet og ædelt, udtrykkes dette ved smagløs Svulst o. s. v.

[1]) Selv paastod han, at han var bleven forbigaaet med Urette, og gav Joh. Seb. Bach, der havde en vigtig Stemme ved Bortgivelsen af alle Organistembeder i Leipzig, Skylden. Derfra stammede hans Fjendskab til den store Thomaskantor, paa hvem han siden hævnede sig ved i „Musicus criticus“ at gøre sit for at nedsætte hans Kunst.

Heller ikke Komponisterne lader efter Scheibe's Overbevisning Personerne udtrykke sig i Overensstemmelse med deres Karaktér: de glemmer, at en Helt maa tale anderledes end en Kryster, og at en Fyrste maa udtrykke sig paa anden Maade end en Bonde. En vred eller opbragt Person anbringer ofte i det Øjeblik, da han skal ihjelslaa sin Fjende, saa mange Løb og Roulader, at denne imens vilde kunne undløbe ti Gange, hvis han ikke selv fandt Glæde i at blive og do teatralsk. At Komponisten i Regelen tegner sine Karaktérer saa slet, begrunder Scheibe i hans ofte meget mangelfulde Aandsdannelse, eftersom hans Hjerne i Regelen kun er fyldt med Noder. „Saadanne Folk," skriver Scheibe, „bidrager i Sandhed meget til Operaens Forfald. De er ogsaa Skyld i, at vi ikke har bedre Operadigtere, thi de forstaar ikke at forkaste det slette og vælge det gode, fordi de selv er ulærde og enfoldige." „Sangerne og Sangerinderne," siger Scheibe, „skal ikke alene være i Stand til at synge deres Partier, men de skal ogsaa forstaa at spille naturligt og overensstemmende med Rollens Karaktér. De færreste aner imidlertid, at de har andet at gøre end kun at synge. De kappes kun om at vise deres Sangdygtighed og om at fordærve Melodien ved at anbringe alt det, de kan, af deres kunstige Forsiringer."

Scheibe's Syn paa Operaen vidner om, at han har været en overmaade skarp Iagttager, lige saa skarp som Gluck, der i Musikhistorien ellers i Almindelighed findes opført som den første, der vover at modgaa den italienske Opera. I „Musicus criticus" hævder Scheibe ogsaa, længe før Gluck, Nødvendigheden af at Operasymfonien (Ouverturen) forbereder Operaens Handling.

I Aaret 1740 udnævnte Markgreven af Brandenburg-Culmbach Scheibe til sin Kapelmester og kort efter modtog denne fra Markgrevens Svoger Kong Christian den sjette af Danmark, Opfordring til at overtage den kongelige Kapelmesterpost i København.

Til den ny Slotskirkes Indvielse behøvedes der en Kantate i stor Stil; det var for at komponere og dirigere denne, at Scheibe kaldtes hertil. Den 1ste December 1740 modtog han sin Udnævnelse som Kapelmester, en Titel der sidst havde været baaret af den nu allerede i otte Aar hensovede Bartolomeo Bernardi.

At gaa nærmere ind paa det musikalske Societets Virksomhed og Indretning, vilde blive for omstændeligt[1]). Her skal kun fremhæves, at denne Musikforening ikke havde til Formaal at skaffe Koncertgiverne pekuniært Udbytte, men alene gik ud paa „at bringe Musikken i Flor" hos Hovedstadsbefolkningen. Maalet var ikke alene at skaffe Tilhørerne en behagelig Tidsfordriv, men ogsaa og i Særdeleshed at give Musikliebhaverne, ɔ: Dilettanterne, Lejlighed til at øve Kunsten. Hovedmassen af de assisterende var nemlig Dilettanter. Koncertmesteren[2]) var forpligtet til hver Uge paa en bestemt Dag at være til Stede for at undervise de Medlemmer, der

[1]) Udtømmende Oplysninger derom findes i Musikforeningens Festskrift I. Ravn: Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid.

[2]) Som Koncertmester fungerede Iversen.

maatte ønske det, og „besynderlig *Voluntairerne*[1]), som *exprimere* sig til den Ende skal indfinde, enten i *Compositionen, Sangen* eller paa de *Instrumenter,* hvorudi han besidder Færdighed". At disse Øvelser bar Frugt, erfarer man af Holberg's Udtalelse (179de Epistel), at det musikalske Societets Medlemmer „udi en kort Tid saaledes har tiltaget udi Musiken, at mange af dem kan passere for Mestre".

Betegnende for Tidsperioden er det, at Societetets Koncerter var flittigst besøgte i Fastetiden, da der kun opførtes Passionsmusik. Christian den sjettes bigotte Tidsalder sværmede fremfor alt for gejstlig Musik. „Udi Fasten, naar den gejstlige Koncert forestilles, vrimler Salen af Mennesker, særlig af Fruentimmer", skriver Holberg.

Endnu en Stund efter Christian den sjettes Død (1746), bevarede Passionskoncerterne deres Tiltrækningskraft. Ravn meddeler saaledes, at der i Fasten 1747 i Løbet af lidt over en Maaned opførtes syv Koncerter, med fem store Passionsværker af Scheibe, Telemann og Graun. Umiddelbart derefter viste Frederik den femte Selskabet sin Anerkendelse ved at indrømme det frit Lokale i Riddersalen paa Charlottenborg, „en stor anselig Sal, hvis Vægge nylig var zirede med otte Skilderier i Legemsstørrelse af de paa den Tid levende største og fornemste Potentater i Evropa"[2]).

Det viste sig dog des værre altfor snart, at Frederik den femtes Interesse for det musikalske Societet kun havde været et forbigaaende Indfald. I Virkeligheden forstod denne Konge sig slet ikke paa Musik og havde allermindst Evne til at værdsætte et Foretagende af en saa alvorlig og solid Natur som dette musikalske Societet. Den, der i musikalsk Retning angav Tonen i Frederik den femtes Regeringstid, var Dronning Lovise, og hendes Kærlighed var atter den italienske Opera.

„Som Herren er, saa følge hans Svende". Saa længe den pietistisk anlagte Christian den sjette havde regeret, havde hans Undersaatter ikke kunnet høre sig mætte paa Passionsoratorierne, men ikke saa snart havde han lukket Øjnene og var bleven afløst af en Regent, der billigede en anden Smag, før alle vendte om og gik med paa de ny Baner. Lokalet paa Charlottenborg blev efter nogle faa Maaneders Forløb igen frataget Societetet og overgivet til den italienske Opera, og det lille Musikselskab saa sig med det samme

[1]) Ved Voluntairer forstodes de Medlemmer, der endnu ikke var modne til at tage aktiv Del i Musikken, men aspirerede dertil.

[2]) Ravn: Gluck u. Scheibe. Nationaltidende Jan. 1883.

forladt af alle sine tidligere Beundrere blandt de store. Hele den fine Verden samlede sig nu om det udenlandske Musikskuespil og vendte den Institution Ryggen, der med saa stor Uegennytte havde stridt for endelig at skaffe Indlandet Midlerne til en selvstændig Kunstudfoldelse. I sit forhenværende Lokale i Bryggernes Laugshus formaaede den danske Musikforening kun endnu at holde sine Opførelser gaaende i nogle faa Aar. I Januar 1749 bliver Iversen nødt til at bekendtgøre, „at det vidt bekendte danske musikalske Societet af adskillige Aarsager for en Tid maa *cessere* med sine ugentlige Koncerter“. Stor Vemod ligger der i de Afskedsord, hvormed Holberg følger den ædle Institution til Graven. „Selskabet var yndet og admireret saavel af Fremmede som af egne Landsmænd,“ skriver han, „og dette ikke uden Aarsag.“ „Jeg kan vidne,“ tilføjer han, „at den Musik, som der til Afsked blev forestillet sidste Uge, var saa prægtig og saa bevægelig, at jeg ingen Steds paa mine Rejser har hørt den bedre, og dog saa man fast ikke andre Tilhørere end Skrivere, Karle, Sypiger og Stupiger. Thi de honette Folk bivaanede alle den italienske Opera.“

Anledningen til den italienske Operas Indkaldelse gav som sagt Frederik den femtes Dronning, Lovise, en Datter af Englands Konge Georg den 2den. Hun var i sit Hjemland udelukkende blevet opdraget med italiensk Musik. Sammen med sine Søskende havde hun som ung Pige i England haft Händel til Lærer, og kunde hun end i musikalsk Begavelse ikke maale sig med sin Søster Anna[1]), der havde en særlig høj Stjerne hos den store Mester og paa de engelske Hofkoncerter ofte havde vakt fortjent Opsigt ved sit fortrinlige Generalbasspil[2]), var Musikken dog fra hine Dage bleven Dronning Lovise en Livsfornødenhed. Af et Haandskrift, der findes paa det kongelige Bibliotek, ses det, at hun som dansk Kronprinsesse her hjemme har udført Generalbasstemmen ved Hofkoncerter og altsaa dog har kunnet en Del mere end Dilettanter i Almindelighed. Sit største Sværmeri, den italienske Opera, havde hun som Kronprinsesse helt maattet undvære; det var derfor kun naturligt, at hendes Gemal ved sin Tronbestigelse straks tænkte paa at afhjælpe hendes Savn. Selv brød han sig ikke stort om det italienske Musikskuespil; det trak ham for længe ud og blev derved let Skyld i, at Taffelet, som han satte mest Pris paa, blev serveret for sent. Var han ikke

[1]) 1733 gift med Prins Wilhelm af Oranien.
[2]) Se Chrysander: G. F. Händel.

med i Operaen, mødte Dronningen derfor tidt længe før Klokken var fem, somme Tider endogsaa før halv fem. „Jeg har set," skriver Charlotte Dorothea Biehl, „at de har stukket Lysekronerne an i hendes Nærværelse, medens Symfonien blev spillet af to Violiner, siden de andre ikke var komne, og mærkede hun, at det endda ikke forslog, saa havde hun anmærket nogle Arier, der skulde springes over, for at være paa Slottet Klokken otte, paa det han, der undte hende sin Lyst, ikke skulde vente paa sin."

Paa Dronningens Fødselsdag, den 18de December 1747, begyndte Mingotti's Trup, der i Almindelighed havde Station i Dresden, sine Forestillinger paa Charlottenborg. Paa denne Dag var Pladsen alene forbeholdt Hoffet og enkelte indbudne; men fra den 20de December at regne stod den italienske Opera, der spillede tre Gange om Ugen, aaben for alle og enhver. Truppens Kapelmester var Paolo Scalabrini, en Italiener, der i Danmark har faaet en ejendommelig Berømmelse ved at have komponeret Musikken til Wessel's „Kærlighed uden Strømper"; i Musikhistorien maa han henføres til den italienske Operas middelmaadige Repræsentanter, hvis Virksomhed har været uden mindste Betydning for Udviklingen. Flertallet af de Operaer, han opførte her, var Pasticcio'er, til hvilke han selv kun gav Omridset, og som for Resten udfyldtes med Arier af alle mulige andre Komponister. Af Mingotti's Selskab lagde man ellers kun i særlig Grad Mærke til Damerne Turcotti og Forcellini. Som Helhed var Selskabet ikke udmærket, men det gjorde ikke desto mindre uhyre Lykke, især hos den fine Verden. „Du forlanger at vide nyt fra København," skriver Holberg i en af sine Epistler, „jeg haver intet andet at meddele dig denne Gang uden dette, at den hele Stad er paa nogen Tid bleven musikalsk. Man hører intet at tales om uden Pompejus, Pharnaces etc., og vore petits maîtres, hvorpaa Staden nu haver god Forraad, gaa med Operabøger udi Haanden, med lige saadan Andagt, som de skulde til Konfirmation. Fornuftige Folk frygte, at den høje og fine Smag, som vore Cavaliers og Damer have faaet udi disse italienske Litanier, med Tiden kan foraarsage, at de næppe vil bekvemme sig til at synge de sædvanlige Psalmer udi Kirken" o. s. v.

At Holberg ikke hørte til Operaens Beundrere, er allerede tidligere blevet berørt. Som ivrig Beskytter af *det danske musikalske Societet* og af *den danske Skueplads* tog han selvfølgelig, hvor han kunde, Lejlighed til at satirisere over det fremmede Musikskuespil.

„Jeg har en Gang bivaanet den italienske Opera, da man forestillede det Stykke kaldet *Pharnace*", skriver han et Sted; „Jeg saa dér nogle at græde, andre at le, nogle at skældes, andre at snorke og nyse efter musikalske Noder og Tekst. Intet synes mig at være mere modbydeligt og mere unaturligt. Det, som jeg mest forargede mig over, var at se den store Pompejus, som i sin Tid var en Skræk for den hele bekendte Verden, at forestilles af en sminket Demoiselle eller italiensk Donna. Jeg tænkte da ved mig selv: om Pompejus stod op fra de døde, kom herind i det samme og saa sin majestætiske Person forestillet af en pibende Operaaktrice, han vilde med en Krabask have fejet dygtigt om sig og gjort den hele syngende Republik maaløs."

Ogsaa fra andre Kanter hævede der sig i København kraftige Indsigelser imod den overdrevne Hyldest, den fine Verden ydede Italienerne. Ivrigt demonstrerer f. Eks. i denne Retning det i København udkomne franske Blad, „La Spectatrice danoise". Udgiveren kan ikke forklare sig det Raseri, hvormed Folk forsvarer den italienske Opera. Han formoder, at de kun gør det, fordi det i Øjeblikket er moderne at sværme for Italienerne. I Teateret har man i Grunden Indtrykket af, at Folk keder sig; her ser man dem snakke, dér le, en gaber, en anden sover. Kommer der en Dans, lukker man Øjnene op, men lukker dem straks igen. Denne Afveksling forekommer dog ikke i enhver Opera; tidt er man nødt til at kede sig i tre Timer i Træk. „En Aften, da jeg var der", skriver Udgiveren, „sad jeg ved Siden af en Nordmand, der forud havde dannet sig en høj Forestilling om Hovedstadens musikalske Smag, men blev skuffet: „„Hvad!"" sagde han naivt til mig, „„kommer alle de mange Mennesker her for saa lidt! Naar er det bleven Mode at synge paa Teateret? Forstaar de danske i Almindelighed italiensk? Hvad er det for en Person, der spiller Dronningen[1])? Naar man vil have Stemmer, burde man da vælge dem bedre. Det er jo kun en enorm Kødmasse, hvis Majestæt kun beror i hendes Korpus. Hvorfor ledsager hun hver Stavelse med en Grimace eller med en unaturlig Gestus? Man betaler hende for at optræde her; man gjorde bedre i at betale hende for at faa hende til at blive borte. Hvorfor disse Haandklap, hver Gang denne Amfibieskuespiller[2]) for-

[1]) Det var Signora Turcotti.
[2]) Kastraten Casati.

svinder, han der spiller Kongens Rolle med en Kvindestemme"" o. s. v., saaledes raisonnerede han over hver Skuespiller."

Det interessanteste Bidrag til denne litteraære Fejde imod Italienerne ydede Scheibe. I Fortalen til et Sangspil, „Thusnelda", hvis Partitur er gaaet tabt, og som næppe nogen Sinde er bleven opført, betoner han bl. a., ligesom Grétry, Nødvendigheden af at lægge Deklamationen til Grund for den dramatisk udtryksfulde Sangmelodi.

„Je heftiger u. stärker unsere Gemüthsbewegungen werden, und je mehr sie steigen, desto singender wird auch der Ton unserer Stimme sein. Ein Mensch, der auf das stärkste aufgebracht, oder auch am allerbetrübtesten ist, wird, wenn sein Affekt in Worte ausbricht, völlig singen. Man beobachte dieses nur genau; so wird die Erfahrung die Wahrheit dieser Anmerkung bestätigen. Ist es denn nun so unnatürlich, und ein Unsinn, wie man glaubt, diese verschiedenen Arten der Töne oder vielmehr den Schall der Leidenschaften und der Worte ordentlicher und musikalischer vorzutragen, da sie schon, ihrer Natur nach, musikalisch sind? Man kann vielmehr alle Affekten durch Hülfe der Musik am sichersten und am ähnlichsten ausdrücken. Es gehöret nur ein sehr geschickter Tonkünstler dazu, der in der Naturlehre kein Fremdling ist, und der die Sprache der Leidenschaften und Gemüthsbewegungen versteht, und sie in Noten deutlich und richtig, das ist, nach der Natur, auszudrücken weiss"[1]).

Hvor meget Scheibe og hans Meningsfæller end ivrede mod Italienerne, kunde de dog ikke forhindre, at disse næste Aar indfandt sig paa ny, denne Gang udrustede med flere og bedre Tropper og med ingen ringere end Christoph Willibald Gluck i Spidsen.

Lige saa lidt man véd om Keiser's Ophold og Virksomhed i København, lige saa lidt kender man de Omstændigheder, der ledsagede Gluck's Ophold her. Den Historiker, der paa dette Omraade giver de fleste og sikkert ogsaa de paalideligste Oplysninger, er igen V. C. Ravn. I sin før anførte Artikel, „Gluck u. Scheibe", meddeler han bl. a. en Fortegnelse over de Værker, der kom til Opførelse her under Gluck's Ledelse.

Disse vare:

1) „Arsace", forfattet af forskellige Komponister. Teksten var udarbejdet paa Grundlag af Corneille's Tragedie „Grev Essex".

2) „Bajazeth", Komponist og Tekstdigter ere ubekendte. Mingotti's Selskab havde tidligere opført denne Opera i Hamborg.

3) „La Clemenza di Tito", komponeret af Johann Adolf Hasse, Teksten af Metastasio.

4) Et komisk Intermezzo, „Don Tabrano" af Hasse.

[1]) Se Scheibe: Fortale til Sangspillet „Thusnelda", kgl. Bibliotek.

5) Et andet komisk Intermezzo. „Fra Grullo e Moschetta“, delvis komponeret af Domenico Paradies.

6) En Kantate, „Amor schernito“, komponeret af Scalabrini og opført paa Dronningens Fødselsdag, den 18de December 1748; Teksten var af Mingotti's Kasserer Francesco Darbes.

Den 29nde Januar 1749 fødtes Christian den syvende og Dagen efter overværede Kongen paa Charlottenborg Opførelsen af Operaen,

7) „Artaserse“, komponeret af Scalabrini[1]).

De to egentlige Festkompositioner til denne Lejlighed var

8) En Kantate, „Undertegn mellem Nirene, Hyrdinde og Alcimedante, Fisker“, komponeret af Scalabrini over en Tekst af Francesco Darbes og

9) En Serenade, „Tetide“ eller „Gudernes Trætte“, komponeret af Gluck. Tekstforfatteren nævnes ikke, men Ravn meddeler, at Digtet var en Bearbejdelse af en italiensk Tekst, som Metastasio i Aaret 1729 havde forfattet i Anledning af den franske Dauphin's Fødsel.

Gluck's Stykke blev for første Gang opført ved Hoffet den 12te Marts 1749 i Anledning af Dronningens Kirkegang. Marx, som har haft Lejlighed til at undersøge en Afskrift af Partituren, der findes i Berlin, giver i sit Værk, „Gluck u. die Oper“, baade et flygtigt Uddrag af Teksten og enkelte Brudstykker af Musikken.

Stykket begynder med, at Olympens Guder sammenkaldes til et Møde ved Store Bælt, hvor de disputerer om, hvem der skal have Æren af at beskytte og værne om den nyfødte Kongesøn. Jupiter kommer til og skænder i et obligat Recitativ over deres Ufredelighed: „Hvad opflammer Eders Vrede“, siger han, „i Dag skal intet forstyrre det fredelige Olympens Glæde, — thi i Dag er Christian født!“ Mars og Astræa svarer, at netop denne Christian giver Anledning til deres Trætte o. s. v. De andre Guder giver ogsaa hver for sig Jupiter Svar, hvad der giver Komponisten Lejlighed til at indflette en lang Række løst sammenføjede Arier. Dramatisk Karakteristik lod sig ikke udvikle med denne Tekst. I det Brudstykke, Marx meddeler af Gluck's Komposition, hersker der derfor kun sangbar Melodik; den store Dramatiker fra senere Dage giver sig ikke endnu til Kende. Marx paastaar alligevel i dette Værk at have fundet andre Momenter, der tyder paa, at Gluck allerede nu var paa Vej til at opfinde kraftigere Udtryksmidler. Hist og her tror han at se Händel's Paavirkning, og gør fremfor alt opmærksom paa det dygtige Arbejde, der findes nedlagt i Forspillet.

Offentlig opførtes „Gudernes Trætte“ først en Maanedstid efter, at det var hørt ved Hoffet. Kongen, Dronningen og Prinsesse Lovise

[1]) Ogsaa Gluck havde den Gang komponeret en „Artaserse“, hvad der har forledet flere til den fejlagtige Antagelse, at det var hans Værk, der blev opført her.

var til Stede, og Stykket modtoges ifølge Bladene „med stor Applaus“.

En Ugestid efter at „Gudernes Trætte“ var gaaet over Bræderne paa Charlottenborg, fremførte Gluck samme Steds en ny Opera:

10) „Themistokles“; Komponistens Navn kendes ikke; Teksten var af Metastasio.

Hermed afslutter Ravn sin Fortegnelse over de Værker, der i København kom frem under Gluck's Anførsel. Efter at der den 19de April endnu var blevet givet „en af vokal og instrumental *Musique* bestaaende meget køn og *applausibel* Koncert“ til Indtægt for Kapelmester Gluck, afsluttede Italienerne deres Gæstespil for dette Aar.

Om Gluck har plejet personlig Omgang med nogen her, og da med hvem, ved man ikke, men den Omstændighed, at Marx just daterer Omslaget i Gluck's Skrivemaade fra hans Besøg i Danmark, taler for, at Ravn har Ret, naar han antager, at Scheibe, om ikke personlig, saa dog gennem sine Skrifter, har haft Indflydelse paa Gluck, der vel nok har været en interesseret Iagttager af de Angreb, der i de samme Dage i Danmark blev rettede imod den italienske Musik.

Scheibe's uvenlige Holdning over for den af Hoffet saa højt beundrede vælske Opera, fik mislige Følger for ham selv. Han faldt i Unaade og forlod snart efter København for at tage Ophold i Sønderborg. Der oprettede han en Musikskole og beskæftigede sig forøvrigt med litterære Arbejder, især med at oversætte danske Bøger paa tysk[1]). Med levende Interesse fulgte han dog vedblivende paa Afstand Begivenhedernes Gang i Københavns Musikverden. Mange var de Kompositioner, ɔ: Kantater og Oratorier, han i Aarenes Løb sendte til Danmarks Hovedstad, hvor „det musikalske Societet“ i Aaret 1750 blev erstattet af en ny Musikforening: „Koncerten i Raadhusstrædet“, der jævnligt søgte Scheibe's Bistand som Komponist. Da det hovedsagelig var Aristokratiet, der støttede dette Koncertforetagende, blev hans Virksomhed for det det Middel, der omsider paa ny skaffede Scheibe det danske Hofs Bevaagenhed. I Begyndelsen af Tredserne kom flere af hans Kompositioner igen til Opførelse ved Hoffet, og fra nu af blev han atter hyppig set i Hovedstaden. I Erkendelsen af Scheibe's store Fortjenester for det danske Koncertvæsen optoges han 1767 som Æresmedlem af det „ny musikalske Selskab“, der i nævnte Aar optog Konkurrencen med Raadhusstrædets Koncerter og snart nødte dem til at gaa ind. Scheibe døde i København den 22nde April 1776.

Scheibe var en dannet, kundskabsrig Mand, med et skarpt Blik for, hvad der var det væsentlige i Kunsten. Dette fremgaar især tydeligt af hans mange ypperlige litterære Arbejder og af hans ufortrodne personlige Iver for at bringe den indenlandske Musikpleje over i et solidere Spor. Han var endelig ogsaa ligesom Gluck en Musikreformator, der ikke lagde Fingrene

[1]) Af disse kan fremhæves hans Oversættelse af Holberg's „Peder Paars“.

imellem. Det var kun Skade, at han savnede den Evne, der hjalp Gluck til at føre sin Sag saa sejerrigt igennem: han var ikke nogen genial Komponist. Hans Kompositioner indeholder kønne Momenter, men ogsaa meget, der ikke interesserer. Det er gennemgaaende dygtig skrevet Musik, men man har i Scheibe's Frembringelser kun undtagelsesvis Indtryk af sand Inspiration. „Scheibe kunde ikke tænke kønt men kun rigtigt", siger Gerber ret træffende om ham. Han var fremfor alt Didakt. Som Reformator stred han hovedsagelig med Pennen, men didaktiske Skrifter læses sjældent af den store Mængde; de virker kun paa en mindre Kreds af virkelige, oprigtige Kunstvenner; kun hvis Didakten tager Satiren til Hjælp, kan han undertiden ogsaa vække Opmærksomhed hos Almenheden. I en snæver Kreds af aandsbeslægtede mødte Scheibe, i det mindste i sin Levetid, fuld Anerkendelse. Vi ved allerede, at Holberg satte Pris paa ham; en anden dansk Digter, der ydede ham sin varmeste Beundring, var Johannes Ewald, der kalder Scheibe en højst fortjent, men for lidet paaskønnet Mand. „Han var mig en Fader", skriver den store danske Digter, „og det er vist, at om der findes noget i mine poetiske Arbejder, der i Hensigt til det musikalske fortjener Bifald, saa har jeg ene hans lærerige Omgang, hans kærlige Undervisning at takke derfor".

Da Mingotti's Selskab havde forladt København efter sit første Gæstespil i Saisonen 1747—48, var Scalabrini og hans Hustru, Buffosangerinden Grazia Melini, kaldet Kamellini, blevne tilbage. Muligt var det Udsigten til den kongelige Kapelmesterplads, hvis Ihændehaver (Scheibe), som bekendt, for Tiden ikke nød Kongens Naade, der holdt Italieneren tilbage her; vist er det, at Frederik den femte havde udkaaret Scalabrini til at være Scheibe's Eftermand allerede, før denne var gaaet af for at drage til Sønderborg.

Man har ingen nærmere Meddelelser om, hvorledes Scalabrini udfyldte sin Plads, som han beholdt i syv Aar indtil 1755[1]). Ved den italienske Opera svang, som bekendt, Gluck Dirigentstaven i den følgende Saison 1748—49, mens dog samtidig ogsaa flere af Scalabrini's Værker stod paa Italienernes Program.

Den Begejstring, hvormed man i den første Saison havde hilst Italienerne, holdt ikke ud. Allerede i Gluck's Saison tog Besøget stærkt af; var Kongefamilien ikke til Stede, stod Tilskuerpladsen ofte tom.

Endnu fattigere blev Mingotti's Udbytte i den tredie Saison, og da han 1750 endte sit Gæstespil for med sin Trup at drage Syd paa, saa det næsten ud, som om Italienerne havde udspillet deres Rolle i København. I den paafølgende Saison kom de derfor heller ikke igen.

Længe kunde Hoffet imidlertid ikke undvære sin Yndlingsfornøjelse. I „Altona'er Mercur" læses den 21nde November 1752:

[1]) Scalabrini blev dog i København længe efter (se ndf.).

„Med det første vil der paa Charlottenborg Slot igen blive begyndt med den italienske Opera“. Denne Meddelelse rettes en Uge efter dertil, at Charlottenborg i en nær Fremtid vil blive omdannet til et Malerakademi, hvorfor den franske Komedie (der havde benyttet Salen paa Charlottenborg under Italienernes Fraværelse) i Foraaret vil blive flyttet til en Sal i Kristiansborg Slot. „For nogle Dage siden“, læses der videre, „ankom Herr Mingotti, Chef for Operaen, der i denne Vinter vil blive fremstillet paa den danske Skueplads; han medbragte forskellige dygtige Sangere“. Mingotti var denne Gang ikke engageret; han kom hertil paa egen Risiko, men han modtog fra Kongen en saa rundelig Pengehjælp og fik saa betydelige Lettelser i Henseende til Afgifter[1]), at han uden Fare mente at kunne vove Forsøget.

Saisonen begyndte paa Dronningens Fødselsdag, den 28nde November og sluttede hen imod April, men den bragte kun Mingotti lidt i Kassen. Forgæves anstrengte den italienske Entreprenør sig for at lokke Folk til, „men hverken Kongens hyppige Besøg, Hoffets levende Bifald eller Personalets Kunst formaaede at fylde Huset“[2]). I Haab om bedre Held indfandt Mingotti sig ikke desto mindre igen de to følgende Saisoner, men fik ikke andet for det, end at han hver Gang drog herfra fattigere, end da han kom. Efter at have endt Saisonen 1755—56 var han omsider kommet saaledes paa Knæerne, at han ikke længere kunde holde Foretagendet oppe. Nøden tvang ham til at erklære sig Fallit. Alle hans personlige Ejendele blev beslaglagte af Skifteretten, og den engang saa fejrede Impresario stod dér uden engang at have Midlerne til at komme herfra og paabegynde en ny Virksomhed andet Steds.

Egentlig var det ganske naturligt, at den italienske Opera ikke vedblivende kunde gøre Lykke hos os. Folk forstod ikke Sproget, og de med Løb og Triller udpyntede Arier faldt ikke her til Lands i Menigmands Smag. Da den italienske Opera i Aaret 1747 endnu havde haft Nyhedens Interesse, stillede det sig anderledes, da maatte alle derhen: men da den nu havde bestaaet i ni Aar, brød Folk sig ikke mere om den. Det fremmede Musikskuespil hørte kun den

[1]) Kongen skaffede ham frit Lokale i det ny Teater, de danske Skuespillere den Gang lige, til eget Brug, havde ladet opføre paa Kongens Nytorv, og overlod ham sine Hofmusikere til fri Benyttelse.

[2]) Overskou: Teaterhistorie.

fine Verden til, og denne var i København ikke saa stor, at det kostbare Foretagende kunde bestaa alene ved dens Støtte.

Uden Gavn for Udviklingen her hjemme blev Italienernes Besøg dog ikke. København fik ved dem for første Gang Begreb om, hvad Sangkunst havde at betyde. Snart ser vi derfor nu de første smaa Spirer skyde frem til Udviklingen af et indenlandsk Sangspil, baaret af indfødte Kræfter.

Impulsen gav, morsomt nok, her ligesom i Tyskland og Frankrig det italienske komiske Intermezzo.

I det Interregnum, der bestod mellem Mingotti's Gæstespil 1747—50 og 1752—56, havde Scalabrini, dels for at skaffe sig en Bifortjeneste, dels for at glæde Hoffet, søgt og faaet Tilladelse til at opføre italienske Intermezzo'er paa den danske Skueplads. Denne Art Stykker kunde, som bekendt, lade sig opføre med kun to Personer, og den ene af disse besad Scalabrini allerede i sin Hustru, der var en ypperlig Buffosangerinde. Som hendes Medspiller engageredes den italienske Sanger Gagiotti, der havde hørt til Mingotti's Trup og efter hans Bortrejse var blevet tilbage i København.

Det italienske Intermezzo formaaede ikke længe at fængsle det danske Publikum, men det trak Følger efter sig, der ikke desto mindre gjorde dets Indførelse til en Art Begivenhed i den danske Musiks Historie. Ikke saa snart havde nemlig Scalabrini gjort Hoffet bekendt med den ny Genre, før to danske unge Piger modigt traadte i Italienernes Fodspor. Da Kongen i Efteraaret 1751 opholdt sig i Lyngby, som Gæst hos den engelske Gesandt, fandt man paa at underholde ham med Pergolese's „La serva padrone“ opført af Stadsmusikant Berg's[1]) to unge Døtre. Ypperligt instruerede af Gagiotti og den fra *det musikalske Societets* Historie velbekendte Kantor Iversen, skilte de to unge Piger sig godt fra Forsøget og vandt især Bifald hos Kongen. Næste Vinter vovede de sig derfor frem i Hovedstaden og optraadte i Faderens Teater i Læderstræde med hele tre italienske Intermezzo'er, nemlig „Grullo e Moschetta“, „La serva padrone“ og „Porfugnacco“. Huset var trods de høje Priser hver Gang fuldt til Trængsel og Bifaldet stort.

Efter hin Intermezzoopførelse i Lyngby havde Kongen omtalt

[1]) Stadsmusikant Berg var den Gang en velkendt Mand i Københavns Musikverden. Hans Hus i Læderstræde var et søgt Koncertlokale, og han havde det Hverv, med sine Folk, at sørge for Orkestermusikken til den danske Skueplads.

Berg's som „de første danske, der fortjente at meriteres". Siden havde ogsaa Offentligheden hilst de indenlandske Damers Præstationer med Begejstring. Følgen var, at snart efter andre danske fik Lyst til at prøve Lykken i lignende Retning og endda til at gaa et Skridt videre.

Berg's Døtre havde givet de italienske Intermezzo'er paa italiensk, hvad om man nu prøvede Virkningen af et Syngespil paa det danske Sprog, fremført af indenlandske Kræfter? Denne Idé undfangedes af den 24aarige norske juridiske Student Niels Krog Bredal, der i Aanden allerede saa dette projekterede danske Syngespil kuldkaste den kostbare fremmede Opera og rykke ind i dens Sted. Teksten til et dansk Syngestykke skrev han selv, til Sangene fik han Hjælp af Sarti, Mingotti's seneste Kapelmester, der nedenfor vil komme nærmere paa Tale. Den første danske Opera, „Gram og Signe" eller „Kærligheds og Tapperheds Mesterstykke", blev derefter opført paa et lille Teater, Forfatteren og hans Ven Peter Rothe, fik indrettet i deres fælles Lejlighed paa Hjørnet af Brolæggerstræde og Knabrostræde. De optrædende var Fru Passow, en forhenværende Skuespillerinde, og en Del unge Studenter. Tilskuerne, alle Folk af den fornemme Verden, var indbudte. Trods den tarvelige Udstyrelse og dilettantiske Udførelse gjorde Stykket overordentlig stor Lykke. Baade Tilskuerne og Bladene udtalte deres Forbavselse over „at man havde kunnet sligt præstere i det danske Sprog". Ottendedagen efter blev Forestillingen derfor gentaget, for et andet indbudt Selskab.

Henrykt over sin Succes forfattede Bredal straks et nyt Stykke, „Eremiten, et musikalsk Hyrdestykke" til Musik af forskellige Komponister. Paa Kongens Fødselsdag i Marts, lige en Maaned efter „Gram og Signe", kom det ny Stykke frem paa samme Teater, udført af de samme Skuespillere, og vandt ligesom det forrige stort Bifald.

Imens havde man under Savnet af den italienske Opera paa den danske Skueplads fortsat med Brugen af italienske Intermezzo'er som Mellemaktsfyld. Den idelige Gentagelse af de samme Stykker, og den énsartede Rollebesætning med Mad. Scalabrini og Gagiotti gjorde imidlertid omsider Folk saa kede af denne Art Stykker, at Parterret søgte at hysse dem ned. Direktionen saa sig derfor om efter en anden Slags Mellemaktstykker og Niels Krog Bredal var straks rede til at hjælpe den ud af Forlegenheden. Han

havde til Tak for sine Syngespil nylig modtaget en Udnævnelse til Vice-Borgmester i Trondhjem, men var endnu i København. Glad over at finde en Anledning til end yderligere at fremme det indenlandske Syngestykke, tilbød han Direktionen sin Hjælp med en Række danske Intermezzo'er. Tilbudet modtoges, og Bredal skrev nu med kort Tids Mellemrum to Intermezzo'er: „Den tvivlraadige Hyrde eller den vovelige Prøve", originalt Syngestykke i to Afdelinger, indrettet som Intermezzo, og „Den lykkelige Hverver". Som optrædende engagerede man to Jomfruer Glad, Skuespiller Musted og to Herrer til, der ikke var ansatte ved Teateret, nemlig Herr Haugsteen og Musiklærer Kleen. Den sidst nævnte arrangerede Musikken og „trakterede Clavicembalet". Publikum modtog det først nævnte Stykke med Jubel, hvorimod „den lykkelige Hverver" kun fik en *Succes d'estime.* I samme Saison opførtes paa den danske Skueplads ogsaa „Eremiten" og et Enaktstykke af C. A. Thielo: „Det ubekendte Land, en ny heroisk musikalsk Comedie i Vers, som man ogsaa kunde kalde Syngespil".

Bredal fik ikke stor Glæde af sine Intermezzo'er, eftersom de næppe nok holdt sig paa Repertoiret i én Saison; man blev lige saa hurtigt ked af dem, som af de italienske.

Som national Syngespilsforfatter havde Bredal nemlig begaaet væsentlige Fejl. Han havde til sine Syngestykker benyttet en lige saa kunstig Musik, som den, der var i Brug ved den italienske Opera; Musikken til hans Sangspil var tilmed ikke engang komponeret fra ny, men var laant fra selve det udenlandske Musikskuespil, det han netop selv af al Magt søgte at modarbejde. De italienske Arier gjorde Fordring paa uddannede Sangere, men paa dem skortede det jo endnu Indlandet aldeles. Selv af sine Venner maatte Bredal derfor snart høre, „at saadant aldrig lod sig *anfange* med den danske Komedies Personer, saasom ingen af dem hverken havde Røst eller Gehør til saa kunstig en *Musique* at udføre".

Imidlertid begyndte en vis Klike af de fornemme igen at agitere for Indførelsen af en italiensk Opera. Sjælen i denne Bevægelse var selv Italiener og tillige en Mand, der ikke var bange for at gaa Krogveje, naar det gjaldt ham om at naa sit Maal.

Da Mingotti i Aaret 1756 havde været nødt til at opgive sin Virksomhed og afskedige sit Personale, havde hans unge Kapelmester, Giuseppe Sarti, valgt at blive i København. Som Hoffets og Adelens erklærede Yndling havde den talentfulde unge Musiker

rimelig Udsigt til med Tiden at kunne vinde en høj Stilling i den danske Musikverden, og det følgende vil vise, at hans Haab ikke slog fejl.

Født i Faenza i Kirkestaten i Aaret 1729 var Sarti endnu kun 27 Aar gammel. Hos Padre Martini i Bologna havde han faaet en grundig Uddannelse. For fire Aar siden (to Aar før han kom til København) havde han derefter opført sin første Opera, der kom frem i hans Fødeby og hurtigt efterfulgtes af andre Værker. Da han i 1754 kom til København, nævntes han i Italien allerede blandt de store Mestre.

Da Mingotti's Foretagende var gaaet i Stykker, og Bredal nogen Tid efter havde faaet den Tanke at skabe et dansk Syngespil, havde Sarti først ivrigt bistemmet hans Plan og hjulpet ham med at ordne Musikken til „Gram og Signe", men ikke saa snart havde Begejstringen sat sig, og ikke saa snart havde Kritikken begyndt at udtale sig nedsættende om Bredal's Foretagende for atter at slaa til Lyd for den italienske Opera, før Sarti straks drejede af og stemte for, at de danske aldrig vilde kunne tilvejebringe nogen Opera. I en Hovedstad som København lod en Opera sig dog imidlertid ikke godt undvære; eftersom nu den danske Opera havde vist sig at være en Umulighed, var det altsaa bydende nødvendigt, at den italienske Opera blev genindført. Sarti belagde sine Ord saa snildt og fik vundet saa mange for Sagen, at Kongen endelig 1758 gav ham Ordre til at indforskrive en god Opera „ikke bestaaende af mange, men af perfekte Sangere".

Kort efter rejste Sarti i egen Person til Italien og vendte om Efteraaret hjem med et Selskab, der var slettere end noget af de Selskaber, der hidtil havde været i København.

Da Bredal efter Sarti's Afrejse havde faaet Nys om Sagen, gik han til Teaterdirektøren og fik udvirket, at der endnu blev gjort ét Forsøg med et dansk Syngespil i større Stil. Forsøget mislykkedes imidlertid totalt. Et oversat italiensk Syngespil med Musik af Scalabrini: „Den belønnede Kærlighed eller de tro elskende", oplevede kun fire Opførelser, et nyt originalt Syngespil af Bredal med Musik af Kleen: „Den musikalske Fortale", kun to.

Som et sidste Forsøg i Bredal's Retning opførte man endnu i Oktober 1760 i Anledning af Suverænitetens Indførelse, den danske Fest- og Lejlighedsopera, „Geniernes Fest", hvortil Teksten var af Prahl, mens Kompositionen var overdraget Scalabrini. Man vil sige, at denne Forestilling hovedsagelig kom i Stand for at give den italienske Danserinde, Mad. Como, der stod paa en intim Fod med Teaterdirektør Fædder, Lejlighed til at optræde som Sangerinde. Hun paatog sig Hovedrollen, medens man for at faa Birollerne og navnlig Korene udførte

Paa den Kongelige
Danske Skue-Plads
bliver Løverdagen den 20 November 1762. Kl. 5. præcise opført.
en nye Opera, kaldet:
SEMIRAMIS.
I Tre Acter.
Poesien er af Hr. Metastasio.
Musikken er gandske nye componered af Monsr. Sarti, Kongelig Capelmester.
Klædedragterne og Decorationerne ere nye bekostede i Connexion af Operen.
Samt Tvende Dandse imellem Acterne: Den første, Spekole-Balletten, og dernæst en Entree af 8 Personer, hvorvidt bliver siunget efter Dandsen.
Den anden en Ballet af Bønder-Folk, som forviser alle Slags Curieusiteter eller saa kaldte Spilleværker.
Begge ere componerede af Msr. Antonio Comio, Kongelig Hof-Dandsemester.
Til Slutning bliver opført: Et lystig Musicalsk Efterspil, i Tre Acter, kaldet:
Den beskæmmede Gnier.
Hvortil Musikken er af Hr. Scolari, og Bøgerne sælges med den Italienske Text ved Siden for Een Mark Stykket hos Casseren Monsr. Thede.
Denne er den sidste Gang som denne Opera opføres.

Prisen for dem, som finde Behag udi af bivaane bemeldte Opera, er saaledes indrettet: Nemlig for hver Person paa følgende Steder:

No. 7 til 12. inclusive, saa vel som og i A. & B.	1 Rdlr.
No. 17 til 30. inclusive, item: C & D.	4 Mark.
Amphiteatre og Parterre, a	3 Mark.
Galleriet	2 Mark.

For en heel Loge, No. 7 til 12. inclusive, item: No. 17. 18. 19. og 20. hver 4 Rdlr. Item A. & D. hver 6 Rdlr. No. 21. a 28. hver 3 Rdlr. No. 29. og 30. hver 5 Rdlr. Balcon-Loger E. & F. hver 2 Rdlr. Balcons 15 og 16. hver 1 Rdlr. 2 Mk. Balcons 31 og 32. hver 1 Rdlr. Enhver som maatte behage en heel Loge, kand samme Dags Formiddag, som og Dagen tilforn, bekomme Sedler af Casserer Thede, logerende i Anthoni-stræde, hos Hr. Kleinsmed Sr. Møller, næst ved den der værende Urteboed, hvor ogsaa Operen bekommes oversat med den Italienske Text ved Siden, for to Mark. [illegible] bekommes ved Indgangen af Comoedie-Huset. NB. Og gieldende [illegible], end for den Dag de ere tagne. Ligesom og ingen uvedkommende [illegible] Theatrum.

Operaplakat af d. 20. Nov. 1762.

maatte hjælpe sig, som man bedst kunde. Alle, som havde noget at gøre med Teateret og ejede Sangstemme, maatte hjælpe til: Dansere, Sufflører og Statister, ja selv Latinskolen maatte staa bi med fire syngende Disciple. Trods sin kostbare Iscenesættelse blev dette Stykke kun Teateret til liden Indtægt og betog omsider, for et Tidsrum af ti Aar, Direktionen Lysten til at befatte sig med danske Syngespil.

For den italienske Opera var det særdeles fordelagtigt, at det nationale Sangspil nu var opgivet for Alvor. Den havde fra 1758—60 kun haft ringe Held, men blev fra nu af støttet paa alle Maader. Kongen gav den baade et større Tilskud og skaffede den frit Lokale ved at befale den slaaet sammen med den danske Skueplads. I Erstatning fik Teateret 5000 Rdl. aarlig, en Sum, der dog ikke paa langt nær forslog til at dække de Udgifter, der løb med til at underholde et saa kostbart Foretagende. Det var Sarti, der havde benyttet sin Indflydelse til at bringe denne Ordning i Stand, og han blev da ogsaa med en betydelig Gage ansat som den ny organiserede Operas Kapelmester.

Med Kongen i Ryggen gjorde Sarti alt, for at den ny Institution fra nu af kunde optræde med Glans. For at hjælpe paa Orkesteret indforskrev man det pløenske Kapel; der blev ansat flere Korister og Figuranter, der blev anskaffet ny Dragter og ny Dekorationer, der blev kort sagt ikke sparet paa noget, for at det udenlandske Musikskuespil denne Gang kunde præsentere sig for Københavnerne i sin fulde Pragt. Men ikke desto mindre paaførte den italienske Opera kun Teateret Tab. De to Sceners Samvirken viste sig hurtigt at være en fuldstændig fejl Spekulation. Huset var altid langt tættere besat, naar man spillede dansk Komedie, end naar Italienerne mødte op i deres kostbare Dragter og sang deres kunstige Bravurnummere. 1764 var den danske Skueplads, takket være den Skat, Kongen havde paabyrdet den med Italienerne, kommet saa dybt i Gæld, at Direktionen blev nødt til at nedlægge absolut Protest imod, at den danske Komedie og Operaen mere blev drevne under ét. Som Følge af denne Indsigelse gav Frederik den femte saa endelig Ordre til, at den italienske Opera herefter skulde ophøre for bestandig.

I Januar 1766 efterfulgtes Frederik den femte, som bekendt, af Christian den syvende, der ung, som han var, satte overvættes megen Pris paa alle Slags Fornøjelser. Ligesom sin afdøde Moder, Dronning Lovise, elskede han Musik og lod allerede som Barn jævnlig opføre Koncerter i sit Gemak. Hofkoncerter, især Kammer-

musikopførelser, blev derfor staaende Fornøjelser ved Christian den syvendes Hof, men ved Siden af trivedes ogsaa Komedien. Kongen interesserede sig levende for alle Slags Skuespil. I de franske Komedier, der af og til opførtes ved og af Hoffet, spillede han tidt selv med.

Til en offentlig fransk Komedie i større Maalestok lod han, som Følge af Grev Holck's ivrige Overtalelser, i Efteraaret 1766 indrette det endnu i vor Levetid benyttede Hofteater i et Rum oven over den ene Staldbygning paa Kristiansborg. En fransk Trup blev indforskrevet, og den 22nde December 1766 begyndte den sine Forestillinger, til hvilke Adgangen var gratis, ikke alene for Rangspersoner, men ogsaa „for honette Borgerfolk“; man behøvede kun at henvende sig ved Kassen for at faa Billet.

For første Gang blev det danske Publikum ved disse Forestillinger, der baade omfattede Komedier, Balletter og Syngestykker, bekendt med den franske *Opéra comique*, og dens Virkning blev hos os den samme som alle andre Steder. Med sine nydelige ørefaldende Smaasange gjorde den Lykke hos alle; selv Menigmand fik fat paa disse Melodier og trallede dem efter.

En stor Del af de Stykker, de franske Skuespillere opførte, vil af Omtale allerede være Læseren bekendte fra Opéra comique's Historie, som f. Eks. Rousseau's „Le Devin de village“, Duni's „Les deux Chasseurs et la laitière“, „Ninette à la cour“ og „Le Peintre amoureux de son modèle“, Blaise's „Annette et Lubin“, Monsigny's „Rose et Colas“ og „Le Déserteur“, Philidor's „Le Jardinier de Sidon“, „Le Sorcier“ m. m. Grétry's „Le Tableau parlant“, „Le Huron“, „Lucile“, „Zémire et Azor“ o. s. v.

Ved uden Betaling at staa aabent for alle og enhver og ved at besidde et Repertoire, der gjorde Lykke baade hos høje og hos lave, havde det franske Teater let ved at samle Hus Aften efter Aften. Paa den Maade blev det trods den franske Trups Maadelighed efterhaanden den danske Skueplads til megen Skade. Udsigterne for denne blev imidlertid endnu sørgeligere, da Christian den syvende, trods det Forbud Frederik den femte havde nedlagt imod den italienske Operas Vedligeholdelse i København, i Aaret 1768 forlangte denne genindført, og imod en forholdsvis ringe Godtgørelse atter lagde den danske Skueplads den til Byrde. Selvfølgelig gik det denne Gang som forrige. Med hvert Aar kom Regnskabet til at opvise større og større Underskud.

Frederik den femte havde 1750 skænket Teateret paa Kongens Nytorv til Byen København og havde overdraget dets Styrelse til

Magistraten. Denne havde givet Sagen i Hænderne paa tre Overpræsidenter, der imidlertid bestandig skiftede. I de tyve Aar, i hvilke denne Ordning havde bestaaet, havde Teateret nu været undergivet ti forskellige, som oftest slet sammensatte Direktioner. Med nær Udsigt til en Fallit var ogsaa den nuværende Direktion tilbøjelig til at fratræde sin Plads, hvad Øjeblik det skulde være, for saa vidt, at der vilde melde sig en Stedfortræder, og denne meldte sig just i det yderste Øjeblik.

Sarti, der i nogen Tid havde været bortrejst og under sin Fraværelse som Hofkapelmester havde været erstattet af Scalabrini, var nu igen i København og havde lige faaet Udnævnelsen som kongelig Overkapelmester.

Han havde allerede længe haft Lyst til at prøve sig som Teaterentreprenør og var selv ikke i Tvivl om, at han med sit nøje Kendskab til Teaterforholdene vilde kunne bringe noget udmærket ud af den danske Skueplads baade i Retning af Skuespil og Opera. Hans Idé fandt Støtte baade hos Direktionen og hos hans fornemme Velyndere. Man gjorde derfor alt muligt for at overbevise Kongen om det fornuftige i hellere at overlade Skuepladsen til en enkelt sagkyndig Mand imod at udbetale ham en fast aarlig Sum.

I April 1770 overdrog Kongen altsaa Sarti Teateret som Entreprise for ti Aar imod at love ham 10.000 Rdl. aarlig „til Holdelse af dansk Komedie og italiensk Opera, 4000 til Holdelse af et italiensk Intermezzo paa Landet om Sommeren og 2000 Rdl. for Officerernes fri Entré til Operaen“. Ved Entreprisens Ophør i 1780 skulde Sarti som Belønning endnu modtage 6000 Rdl.

For det danske Skuespil blev denne Ordning ikke fordelagtig. Sarti overtog selvfølgelig kun Teateret i Haab om nu langt om længe at kunne bringe Operaen paa en Fod, hvorved den kunde skaffe ham selv pekuniær Fordel og fornyet Berømmelse. Paa det danske Skuespil havde han ingen Forstand.

Sammen med den italienske Opera, til hvilken han denne Gang havde faaet samlet et ualmindelig godt Personale, spekulerede han imidlertid ogsaa paa at bringe det danske Syngespil paa Fode igen. Naar man betænker, at Forsøget sidst var strandet, fordi man manglede gode danske Sangere, og at Forholdene i denne Retning ikke var en Smule gunstigere nu end sidst, maatte Sarti's Forsøg i høj Grad karakteriseres som et Vovestykke, men det er gerne den, der vover, som vinder. Det første danske Syngestykke, Sarti bragte

paa Scenen. blev modtaget med stor Henrykkelse og holdt sig siden paa Repertoiret i lange Tider. Dets Titel var „Soliman den anden“, og Teksten hidrørte fra Charlotte Dorothea Biehl. der havde oversat og udarbejdet den efter Favart's komiske Opera „Soliman 2“. Denne Succes skyldtes imidlertid ikke Tekstforfatteren og knapt nok Komponisten. men en af de optrædende Skuespillere. Det var den sekstenaarige Caroline Halle, der med sin smukke Stemme og med sit sjælfulde Foredrag fuldstændig bedaarede det københavnske Publikum. At hendes Sang endnu paa det nærmeste maatte kaldes Natursang ændsede de færreste; ved pludselig at se den allerede iforvejen højt fejrede Skuespillerinde forvandlet til en fortryllende Sangerske blev Folk saa betagne, at de uvilkaarligt gav hende en Modtagelse. som den sjældent er bleven nogen dansk Skuespillerinde til Del. Ogsaa hendes to medspillende skilte sig mærkværdig godt fra deres Opgave. Den ene. Mad. Knudsen, havde sammen med Caroline Halle i det højeste haft en Snes Timers Undervisning i Sang. Da Sarti i Foraaret havde overtaget Teateret, havde han med Tanken paa det nationale Syngespil straks givet sig til at synge med de to Damer. de eneste af de danske Skuespillere, han ansaa for at være brugelige til dette Forsøg. Travlheden med at ordne alt til Saisonens Aabning havde imidlertid snart tvunget ham til at bryde Undervisningen af og til at lade sine to Elever passe deres Øvning selv. Den tredie Person var Skuespiller Musted. der jo allerede 1758 var optraadt i Bredal's Intermezzo „Den tvivlraadige Hyrde“ og senere jævnligt havde medvirket ved den italienske Opera. Han havde altsaa som Sanger allerede tolv Aars Erfaring og kunde følgelig ikke i den Forstand som de andre kaldes Begynder[1]).

Sarti's Musik til „Soliman den anden“ bærer tydelige Spor af at være indrettet efter Forholdene. Eftersom Hovedrollen, Soliman, maatte udføres af en Skuespiller der manglede Sangstemme, anvendtes der i den slet ingen Sang. Arierne var fordelte mellem Bipersonerne. Mufti (Musted) og de to Sangerinder, men kunde for Meningens Skyld lige saa godt have været udeladte. I Recitativernes Sted anvendtes helt igennem Tale. Et Par løst indføjede Kor blev sungne

[1]) Bredal's Dom om Musted tyder forøvrigt paa, at ogsaa han i Hovedsagen havde egen Flid at takke for sin Dygtighed. „En Musted“, skriver han, „er et Bevis paa, hvad egen Flittighed og Bestræbelse næsten uden Anførsel kan udrette. Han føler selv, hvad han synger, derfor synger han rigtigt. derfor føler andre, hvad han synger.

af de øvrige i musikalsk Henseende fuldstændig uøvede Skuespillere. Iøvrigt kan man ikke sige andet, end at Sarti i sin Musik gjorde



Fig. 137. Caroline Halle.
(P. Hansen: Teaterhistorie).

sig al mulig Umage for at imødekomme de danske Tilhøreres Smag. Uden Recitativer og med Arier, der var holdte i en forholdsvis simpel Stil, tog denne Musik Retning henimod den franske Operettemusik, der hørtes paa Hofteateret og ejede alles Hjerter.

Glad over, at det første Sangspil var slaaet saa godt an, gav Sarti sig straks i Færd med at komponere et nyt. Hans Medarbejder blev denne Gang Bredal. Efter at have erfaret, at Sarti igen havde bragt hans gamle Kæphest, Syngespillet, paa Bane, havde Bredal nemlig straks opgivet sin Embedsstilling i Trondhjem og var ilet herned for at være paa Pletten for det Tilfælde, at man skulde trænge til hans Hjælp. De to Forfattere valgte, underligt nok, et Sujet, der netop i de samme Dage var paa Tapetet baade i den italienske Opera og paa Hofteateret. Det ny danske Sangspil, „Tronfølgen i Sidon“, var kun en Omskrivning af Metastasio's „Il Re pastore“, komponeret af Sarti, og det franske Sangspil „Le jardinier de Sidon“, komponeret af Philidor.

Skønt Sarti atter kun havde de tre samme danske Sangere til Raadighed og disse tilmed denne Gang alle fik Roller, der laa slet for dem, gjorde Stykket dog Lykke hos Publikum, da det kom frem i de sidste Dage af Saisonen 1770—71. Man glædede sig uforbeholdent over Sarti's melodiøse Musik og gav de udførende den Ros, der vistnok tilkom dem, og som lød paa, at Mad. Knudsen „havde udført Elskerens Rolle helt vel og i sin Sang allerede udviste stor Forbedring“ og „at Jomfru Halle kom mærkværdig vel fra det, som var hendes Naturel imod“.

Sarti's Forsøg med det danske Syngespil var altsaa lykkedes over al Forventning godt, men hans Sejr viste sig snart at have været købt saa dyrt, at Glæden over den hurtigt gav Plads for bitter Selvbebrejdelse. Efter at Folk havde faaet Smag for Syngespillet, gav de nu baade den italienske Opera og den danske Komedie en god Dag, og gik kun i Teateret, naar der blev opført Syngespil. Rasende over at være blevne satte i Skygge af de beskedne danske Sangere, og vrede paa Sarti, fordi han havde fremelsket en Kunstart, der var hans Landsmænd til Skade, søgte Italienerne fra nu af enhver Lejlighed for at chikanere Teaterdirektøren. Han vidste derfor snart hverken ud eller ind og fortrød inderligt, at han nogen Sinde havde givet sig ind paa et Foretagende, der fordrede saa mange Hensyn.

Mest tynget følte Sarti sig af sit Ansvar over for det danske Skuespil, som han jo mindst af alt forstod sig paa. For at ryste denne Byrde af sig, gjorde han derfor ved den anden Saisons Begyndelse Bredal til Bestyrer af hele Skuespilvæsenet for fremtidig selv kun at tage sig af Operaen. Den Energi, hvormed Bredal

straks tog sig af Sagerne, syntes at varsle om, at Sarti havde handlet klogt i denne Ordning, men en uforsigtig Handling berøvede meget hurtigt Bredal Publikums Agtelse, og forberedte med det samme Sarti's Fald.

Den anden Saison 1771—72 aabnedes med „Tronfølgen i Sidon“. Just i de samme Dage paabegyndtes i København Udgivelsen af et Tidsskrift, „Den dramatiske Journal“, der for første Gang tog sig paa at kritisere de stedlige Teaterforhold. Som Saisonens første Teaterbegivenhed blev „Tronfølgen i Sidon“, det Stykke, der først blev taget for, og den Medfart, det fik, var ikke blid. Udgiveren, den attenaarige Student Rosenstand-Goiske, ivrede i sin Kritik paa den ene Side imod Syngespillet i al Almindelighed, paa den anden imod Bredal's slette Tekst i „Tronfølgen i Sidon“.

Opbragt over den haanende Maade, hvorpaa Rosenstand-Goiske omtalte hans Værk, besluttede Bredal at tage en eftertrykkelig Hævn over den unge Raisonnør. Han satte sig ufortøvet til at digte et Efterstykke til „Tronfølgen“, hvori han paa en ret ondskabsfuld Maade søgte at latterliggøre Rosenstand-Goiske og hans Kritik. Stykkets Hovedperson *Herr Journal* optraadte under Skikkelse af en Skolemester, der tillistede sig Adgang til Teateret, hvor han tog Lejlighed til i en meget flabet, hovmestererende Tone at læse Skuespillerne Teksten. Til Svar haanede disse ham og gjorde sig lystige over hans Udtalelser.

Den ondskabsfulde Form, under hvilken Bredal modgik Rosenstand-Goiske's Kritik, skaffede ham paa Stedet en Masse Uvenner. Stykket udkom en Ugestid, før det blev opført, og var derved allerede paa Forhaand i alles Hænder. Da endelig Opførelsesaftenen kom, vidste alle, at der i Teateret kunde ventes store Spektakler. Baade Bredal's og Rosenstand-Goiske's Venner mødte i fuldt Antal for afvekslende at pibe og klappe. Til sidst gik det over til Haandgribeligheder og Slagsmaal, saa Politiet maatte skride ind og splitte Tilskuerne. Denne Revolution, der ingenlunde var endt med en Aften, betog foreløbig fuldstændig Folk Lysten til at gaa i Teateret. Følgen var, at Sarti som Fallent maatte sige sig fra sin Entreprise, før han endnu havde haft den i to Saisoner.

Sarti's videre Skæbne under hans Ophold i Danmark er fortalt med faa Ord. I et Par Aar virkede han først igen i sin tidligere Stilling som kongelig Overkapelmester, men i Maj Maaned 1775 fik

han af Kongen pludselig Ordre til at rømme Landet inden otte Dage. Man paastod, at han havde benyttet sin Indflydelse hos Kongen til imod Betaling at skaffe Folk Embeder ved Hoffet.

Fra Danmark tog Sarti hjem til Italien, hvor han først i ni Aar var Direktør for Konservatoriet della Pietà i Venedig og siden Domkapelmester i Milano. I Aaret 1784 blev han af Katharina den anden udnævnt til Kapelmester i St. Petersborg. Paa Vejen derfra hjem til Italien døde han i Aaret 1802 i Berlin.

Efter Antallet af hans Værker at dømme, vilde Nutiden kalde Sarti en meget produktiv Komponist. Ifølge Gerber skal han nemlig foruden en Del Kirkemusik og nogle Klavérvariationer have komponeret 42 Operaer. Som bekendt var en saadan Frugtbarhed imidlertid ikke enestaaende hos det 18de Aarhundredes dramatiske Komponister. Tager man i Betragtning, at Scarlatti skrev ca. 118 Operaer, Hasse 100 og Keiser 120, gør Sarti's Produktion i Forhold dertil næsten Indtryk af at være mager. Ligesom alle det 18de Aarhundredes italienske Komponister udmærkede Sarti sig i Særdeleshed ved den Kunst at skrive flydende, sangbare Melodier; som Dramatiker havde han derimod ikke stort at betyde. Men ét havde han forud for mangen en Neapolitaner: han havde som Elev hos Padre Martini modtaget en grundig Musikeruddannelse og var især bleven indviet i Kontrapunktèts Hemmeligheder. Cherubini, der i en senere Periode søgte Undervisning hos Sarti, fremhæver netop sin Lærers Fuldkommenheder paa disse Omraader. „Jeg skylder Sarti's Raad og Eksempel min Uddannelse i Kontrapunktet, i den kirkelige og i den dramatiske Tonekunst“, skriver han. I Betragtning af, at Cherubini med Tiden selv blev en endog meget betydelig Polyfoniker, maa man tillægge den store Mands Dom over Sarti Betydning. Det synes imidlertid, som om Sarti nærmest kun har gjort Brug af sine grundige Kundskaber, naar han skrev Musik for Kirken. Som Operakomponist gør han sig som Regel skyldig i den samme flygtige Skrivemaade, der karakteriserer Flertallet af hans samtidige Landsmænd. En streng Dommer fandt han paa dette Omraade i Marpurg, der i „kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik“ karakteriserer hans Operamusik som „liderligt Makværk, der kun kan behage de Mennesker, der ikke har Smag.“ Sin Berømmelse skyldte Sarti uden Tvivl netop den Bojelighed, der var ham ejendommelig baade som Kunstner og som Menneske. Gerber roser fremfor alt Sarti's Evne til som Operakomponist at kunne fornægte sine dybe Kundskaber og

nedlade sig til Publikum; at han ogsaa som Menneske forstod at lempe sig efter Omstændighederne har vi set.

Kunde Sarti ikke kaldes en fremmende Kraft som dramatisk Komponist, saa fortjener han dog uden Tvivl al den Ros, hans Samtid har ydet ham i Egenskab af Sanglærer. Hans betydeligste Sangelev, under hans Ophold her, var den senere verdensberømte Tenorist Ansani, der stammede fra Italien, men blev uddannet i København hos Sarti.

Han debuterede i Aaret 1770 i den herværende italienske Opera, da Sarti netop havde begyndt sin Teaterentreprise. Men Danmark fik ikke Lov til at beholde ham længe. 1774 tog han herfra Vejen over Holland til England og siden til Italien for omsider at blive evropæisk berømt.

Sarti udrettede i Danmark ogsaa en Del som Sanglærer i private Kredse. Endnu længe efter hans Bortrejse kastede hans Elever Glans over det københavnske Koncertliv. Frederikke Bruun, f. Münter, mindes endnu 1824 med et Suk de herlige svundne Dage, da Sangen, takket være Sarti's dygtige Elever, i København stod saa ualmindelig højt, højere end nogen Sinde siden.

Med Sarti's Fallit havde den italienske Opera endelig faaet Naadestødet. Indskrænket til et Personale paa én Sanger og to Sangerinder visnede den fra 1774 i Løbet af nogle Aar fuldstændigt hen. Endnu før den forsvandt ogsaa den franske Komedie fra Landet.

Først nu, da de fremmede Skuespil var forviste, kunde det nationale Syngespil have Haab om at blive til noget. Støttet af alles Sympati kunde det fra nu af frejdigt se sin Fremtid i Møde.

Der blev, endnu før Italienerne havde taget endelig Afsked, oprettet en Syngeskole til Opdragelse af indfødte Sangere, og da disse endelig kom saa vidt, at de kunde optræde, blev der af oversatte franske Syngespil ogsaa hurtigt lagt et Repertoire til Rette. Den lange Periode, i hvilken Danmark i musikalsk Henseende udelukkende havde hentet Næring hos de fremmede, var saaledes omsider i Hovedsagen til Ende. Da Danmark først havde faaet sine Sangere, fik det omsider ogsaa sine egne Tekstdigtere og Komponister.

Ligesom de oversatte italienske Intermezzo'er fra først af havde vist de franske Sangspilsforfattere Vejen, saaledes blev de oversatte franske komiske Operaer Overgangsstadiet til Dannelsen af originale danske Syngestykker. En beskeden og ikke særlig betydningsfuld Begyndelse hertil skete allerede 1775 med det lille

danske Syngestykke „Belsor i Hytten“, digtet af Ove Malling[1]) og komponeret af den danske kongelige Kapelmusikus Zielcke, men først med Thaarup, Schulz og Kunzen bliver det danske Syngespil hjemligt paa vor Nationalscene. Var Schulz og Kunzen end begge tyskfødte, saa lykkedes det dog de to straks helt at faa det danske Folk i Tale. Tonen i deres Syngespil er saa ægte dansk, at man med Rette har dateret den danske Musiks Tilbliven fra den Stund, da de kom hertil. „Den tyske Schulz“, skriver bl. a. Baggesen, „bragte Danmark den første danske Musik og det saa dybt fra Kildens Bund, at der ikke kommer nogen dansk, der bringer os en anden saa pur.“

[1]) Den bekendte Forfatter til „Store og gode Handlinger“.

BILAG TIL FØRSTE BIND.

Side
Neumer paa et flerfarvet Liniesystem 48
Titelbillede til Mattheson: Ut, Re, Mi, Fa, etc. 56
Blad fra en Koralbog i Florens Domkirke c. 1500 112
Dekoreret Flygelklavicymbel fra det 17de Aarhundrede 165
Titelblad til Tekstbogen af „Der von Othino, dem Urheber des Dänischen Reiches geschlossene Tempel des Janus". 1722 633
Operaplakat af d. 20 Nov. 1762 651

TEKSTILLUSTRATIONER TIL FØRSTE BIND.

Pansfløjte 4
Enkelt Fløjte 4
Harpe 5
Harpe fra det 8nde Aarhundrede 27
Bondeliren som Vagabondinstrument i det 18de Aarhundrede 28
Orkester fra det 10ende Aarhundrede 29
Guitarlignende Instrument fra det 10ende Aarhundrede 29
To smaa byzantinske Orgler fra det 4de Aarhundrede 30
Gl. romersk Stensarkofag 30
Engelsk Kirkeorgel fra Aaret 951 31
Brudstykke af en gammel Orgelklaviatur 32
Monokord 34
Neume-Facsimiler 37
Bondelire fra det 10ende Aarhundrede 40
Den guidoniske Haand 54
Kong Thibaut af Navarra 58
Middelalderligt Orkester fra det 11te Aarhundrede 59
Musicerende Jonglører 60
Minnesangerharpe 61
Hans Sachs's Hus i Nürnberg 69
Mestersangertavle fra Strassburg 71
Tabel over Nodeværdierne ved det 14de Aarhundredes Begyndelse 85
Tabel over Nodeværdierne ved det 15de Aarhundredes Begyndelse 87
Eksempel paa tyske Koralnoder 94
Afbildning af Dufay's Gravsten 97

Side
Josquin de Près 107
Sangerkor 113
Ludvig Senfl 117
Hans Leo Hasler 124
Hadrian Willaert 128
Markuspladsen i Venedig i det 16de Aarhundrede 129
Giovanni Pierluigi Palestrina 138
Orlandus Lassus 143
Konrad Paumann's Gravmonument 148
5-strenget Lut 150
6-strenget Lut fra det 16de Aarhundrede 153
Ærkelut 154
Kongelig Person, som spiller Monokord 161
Klavikord fra det 16de Aarhundrede 162
Assyrisk Psalterspiller 162
Assyrisk Harpespiller 162
Cymbel eller Hakkebræt (15de Aarhundrede) 163
Klavicymbel fra det 16de Aarhundrede 163
Fornem Mand, som spiller paa Hakkebræt 164
Dekoreret Klavikord (17de Aarhundrede) 165
Bælgekammeret til et gammelt Orgel 167
Portativorgel (16de Aarhundrede) 168
Positiv (15de Aarhundrede) 169
Antonio Squarcialupo 170
Titelblad til Ammerbach's „Orgel- oder Instrument-Tabulatur" 171
John Bull 186
Konge, som spiller Crwth. 11te Aarhundrede 188
Chrotta, behandlet som Lyre 188
Walisisk Crwth 188
Rote fra det 12te Aarhundrede 189
Rote fra det 13de Aarhundrede 190
Viele eller Lira (8—9de Aarhundrede) 190
Tænkt Gennemsnit af samme 190
Viele- eller Liraspiller (11te Aarhundrede) 191
Viele- eller Liraspillende Gnomer 191
Gige fra det 14de Aarhundrede 191
Vielespillende Engel 192
Vielespiller fra det 14de Aarhundrede 192
Arabisk Rebabspiller 193
Rubebe 194
Violespiller fra det 15de Aarhundrede 194
Trumscheitspiller 194
Kleingeige 195
Grossgeige 195
Titelbillede til Hans Judenkunig's Lutbog 196
Bas-Viole di Gamba 197
Rechte Diskant-Geige 197
Stokviolin med Foderal 197
Kaspar Tieffenbrucker 198

Side
Et Sæt Langfløjter med Foderal ... 203
Tværfløjter ... 203
Ranket ... 204
Krumhorn ... 204
Bomhart-Familien ... 204
Lige Zink og Diskantzink ... 205
Fagot ... 205
Trompet ... 205
Alt-Basun ... 205
Kejser Maximilian plejer Musikken ... 207
Teaterscene: Apollo's Kamp med Dragen ... 212
Claudio Monteverdi ... 224
Sceneindretningen til et middelalderligt Mysterium ... 239
Scene af Oratoriet „S. Alessio“ ... 244
Scene af „Ballet comique de la reine“ ... 257
Scene af „Ballet comique de la reine“ ... 258
Balletforestilling i Versaille's Have 1664 ... 266
Jean Baptiste Lully ... 271
Titelbillede til Lully's Opera „Atys“ ... 275
Philipp Quinault ... 276
Titelbillede til Lully's Opera „Armide“ ... 284
Slottet Hartenfels i Torgau ... 289
Johann Mattheson ... 314
Teaterscene med Fremstilling af en Hagelbyge ... 320
Alessandro Scarlatti ... 323
G. B. Pergolese ... 347
Nicolo Piccini ... 353
Michael Prætorius ... 361
Heinrich Schütz ... 362
Johann Adolf Hasse ... 392
Frederik Wilhelm I som Kurprins, udførende Cupido's Rolle i en Hofballet. 399
Carl Heinrich Graun ... 402
Portræt af Gertrude Schmähling ... 404
Henry Purcell, som ganske ung ... 406
Henry Purcell ... 407
Archangelo Corelli ... 426
Giuseppe Tartini ... 428
Joh. Joachim Quanz ... 433
Titelbillede til de Chambonnières Klaverstykker ... 435
Jean Philippe Rameau ... 448
Louis Marchand ... 488
Thomasskolen i Leipzig ... 493
J. S. Bach, malet af Hausmann ... 495
Titelblad til Anna Magdalena Bach's *Clavierbüchlein* ... 506
Aria af Anna Magdalena Bach's *Clavierbüchlein*. Bach's Haandskrift ... 508
C. Seffner's ny Bach-Buste ... 519
Georg Friedrich Händel ... 530
Francesca Cuzzoni ... 538
Faustina Bordoni ... 540

Side
Georg Friedrich Händel 546
Händel-Monumentet i Westminster 552
Händel's Haandskrift 556
Jean Jacques Rousseau 578
Scene af „Annette et Lubin“ 587
André Ernest Modeste Grétry 589
Scene af Grétry's Opera „Zémire et Azor“ 593
Joh. Ad. Hiller 603
Titelvignet paa Klavérudtoget af Hiller's Sangspil „Der Krieg“ 607
Joh. Fr. Reichardt 613
Carl Ditters v. Dittersdorf 619
Operahusets Brand i København, 1689 628
Operahuset i Operagaden i København 629
Caroline Halle 655

MUSIKBILAG TIL FØRSTE BIND.

Antik græsk Melodi, *fundet indhugget paa et Statuefodstykke i Tralles* ... 8
Mellemsats af Apollohymnen (3—2 Aarh. f. Chr. F.) 10
Eksempel paa en gregoriansk Melodi 22
Kirkelig Sekvens 25
Den bøhmiske Adalbertussang 26
Eksempel paa Organum 43
Islandsk Tvisang 44
Johanneshymne 50
Chanson af de Couçy (Trubadur) ...... 62 f.
Tannhäuser's Bodssang (Minnesang) ...... 64 ff.
Eksempel paa en Mestersang 70
Dansk Marievise fra det 15de Aarhundrede 77
Tostemmigt Discantus (12te Aarhundrede) 92
Dufay, Guillaume, Chanson ...... 100 f.
Binchois, Gilles, Chanson ...... 102 f.
Engelsk Kanon (13de Aarhundrede) 114
Isaac, Heinrich, Lied (Brudstykke) 116
Koralen: „Nu hviler Mark og Enge“ i gammel og i moderne Opfattelse .. 119
„Vor Gud han er saa fast en Borg“, bearb. af Joh. Walther (Brudstykke). 122
— — — L. Osiander — 122
Scotus, Paulus, Frottole 127
Dowland, John, Madrigale 133
Tostemmigt Lutstykke af H. Judenkunig ...... 150 f.
Dansesang fra det 15de Aarhundrede 152
Gintzler, S., Præludium for Lut (Brudstykke) 158
Milan, Luys, Pavana (Brudstykke). (Lut) ...... 158 f.
Englischer Tanz- od. Pickelhering (Lut) 159
Neusiedler, Melchior, Dorisaner-Tanz (Lut) (Brudstykke) 160
Ammerbach, E., Dans for Klavér el. Orgel 173

Side
Merulo, Cl., Toccata for Klavér el. Orgel .... 176 f.
Bird, Wil., Pavane for Klavér 182
Bull, J., „The king's hunting jig" for Klavér, Udtog .... 183 ff.
Gerle, H., Folkemelodi til at synge og spille for 4 Sangstemmer og 4 Stryge-instrumenter. 1546 .... 200 f.
Canciones francesas for to Instrumenter. Venetia. 1539 .... 201 f.
Caccini, Giulio, Monodi 216
Corsi, Jacopo, Sang af „Dafne" .... 218 f.
Peri, Jacopo, Recitativ af „Euridice" 220
Peri, Jacopo, Sang af „Euridice" 221
Monteverdi, Ariadne's Klagesang (1ste Vers) .... 228 f.
Indledningskor til „Les vierges sages et les vierges folles" (11te Aarh.) .. 238
Kor af „Daniel" (12te Aarhundrede) 240
Carissimi, Kor af Oratoriet „Jephta", 1ste Del .... 246 ff.
Carissimi, Vekselsang af „Salomon's Dom" (Brudstykke) 250
Carissimi, Duet .... 252 f.
Klokkespil i „Ballet comique de la reine", 1581 260
Lully, J. B., Recitativ af „Armide", (Brudstykke) 277
Lully, J. B., Sang af „Cadmus" .... 277 ff.
Lully, J. B., Solo og Kor af „Armide" .... 280 ff.
Macropedius, Drikkekor af „Lazarus" 292
Staden, S. G., Sang af „Seelewig" 297
Staden, S. G., Recitativ af „Seelewig" 298
Staden, S. G., Arie af „Seelewig" .... 300 f.
Keiser, R., Arie af „Orfeus" .... 307 ff.
Keiser, R., Arietta af „Circe" .... 310 f.
Cavalli, Fr., Scene af „Giasone" .... 324 ff.
Scarlatti, A., Da Capo-Arie .... 330 f.
Pergolese, obligat Recitativ 332
Leo, Leon., „Christus factus est" .... 336 ff.
Pergolese, Arie af „La serva Padrone" (Brudstykke) .... 348 ff.
Schütz, H., 3 Turbae af Matthæuspassionen .... 376 f.
Purcell, H., Scene af „Dido og Æneas" .... 408 ff.
Purcell, H., Scene af „Dido og Æneas" .... 411 ff.
Chambonnières, de, Sarabande. (Klavér) 436
Couperin, F., „Le Rossignol en amour". (Klavér) .... 438 f.
Kirkemelodier af Freylinghausen's Sangbog 458
Keiser, R., Duet af Brockes' Passion .... 464 f.
Händel, G. F., Duet af Brockes' Passion .... 466 ff.
Scheidt, Samuel, Orgel-Koral .... 470 f.
Pachelbel, J., Orgel-Koral (Brudstykke) .... 472 f.
Bach, J. S., 1ste Del af en Orgelkoral 503
Rousseau, J. J., Sang af „Le Devin de village" .... 580 ff.
Grétry, Serenade af „l'Amant jaloux" .... 595 ff.
Hiller, J. A., Lene's Vise i „die verwandelten Weiber" 605
Reichardt, Joh. Fr., Lied af „Erwin u. Elmira" .... 616 ff.

TILFØJELSER, RETTELSER OG TRYKFEJL.

Side 8, Linie 7: Vincenzio, læs *Vincenzo*.

Til Side 10. Rigtigheden af Franskmanden, Th. *Reinach's* Oversættelse af Apollohymnen (Bulletin de correspondance hellènique 1893) bestrides af de tyske Lærde (Allgemeine Musik-Zeitung 15 Juni 1894), der især anke imod den af ham opstillede *femdelte* Rytme. I dens Sted foreslaar Dr. Heinrich *Reimann* en Kombination af $^2/_4$ Takt ɔ: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (3) og $^6/_8$ Takt ɔ: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (2).

De vidt forskellige Oversættelsesmaader, der nu baade fra fransk og tysk Side foreligger af Apollohymnen, bevise for øvrigt kun, at de Lærde foreløbig ikke ere komne til endelig Vished om, hvorledes den gamle Hymneinskription bør udlægges.

Side 16, 106, 111, 121, 125 f., 141: Palæstrina, maa rettes til *Palestrina*.

Til Side 19. *Gevaert* har i den nyere Tid gjort sig Umage for at bevise, at det ikke har været Gregor den Store, men snarere Gregor den 2den eller 3die, der har organiseret Kirkesangen i den romerske Kirke. Fremført af en berømt Musiklærd vakte denne Paastand, som rimeligt var, i første Øjeblik megen Opsigt og delte navnlig Musikhistorikerne i to Lejre, af hvilke den største holdt med Gevaert, mens den mindre forsigtigt holdt fast ved Traditionen. De Undersøgelser, der senere, navnlig fra Benedictinernes Side ere blevne anstillede i Haab om at finde Beviser *imod* Gevaert's Paastand, have imidlertid omsider ført til det for Undersøgerne glædelige Resultat, at *vistnok Traditionen har Ret* og *Gevaert Uret*. (Se bl. a. Overbibliotekar Prof. W. *Brambach*: „Gregorianisch, Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Gesanges. Leipzig 1895).

Side 22 i Musikeksempel: Hossanna, læs *Hosanna*.

Side 33, Linie 2 og 3 fra neden: Resonnanskasse, læs *Resonanskasse*.

Side 35, Linie 3 f., item Side 93 f.: Konsonnanser, Dissonnanser, læs *Konsonanser, Dissonanser*.

Side 55, Linie 11—12: hvilke Forening, læs *hvilke i Forening*.

Side 62, Linie 1 fra neden: Volontè, læs *volentè*.

Side 63, Linie 1 fra neden: dont j'ai, dont j'ai e-grè! læs *dont j'aie, dont j'aie grè*.

Side 68, Linie 20: der faktisk o. s. v., læs *der oprettedes i Mainz, og faktisk o. s. v.*

Side 94, Linie 20—21: Punctus contra Punctus, læs Punctus contra Punctum.

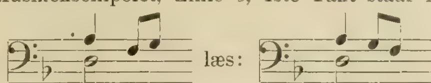
Til Side 123. I den seneste Udgave af sit Musikleksikon meddeler Riemann, at Johannes Eccard ikke er død i Berlin, men i Königsberg.

Side 135, Linie 6: Idet han gaar ud fra, læs idet han gik ud fra.

Til Side 143. Sandberger oplyser i „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle“, at det her benyttede Portræt af Lassus, ikke saaledes som Naumann har opgivet, stammer fra den franske Kobberstikker Amelingues, men sandsynligvis er stukket af Joh. Sadeler.

Side 151. Over m i næstsidste Takt af Musikeksempelet maa anbringes et Værditegn ɔ: I.

Side 158. I Musikeksempelet, Linie 3, 1ste Takt staar i Bassen:



Side 161, Linie 7: Strengene, læs Strengen.

Side 163, L. 12: Resonnansbund, læs Resonansbund.

Side 169. L. 6 fra neden: Squarcialupi, læs Squarcialupo.

Side 205, L. 1: Bomhardternes, læs Bomharternes.

Side 215, Anmærkning: Se ndf. 15de Kap., læs se ndf. 14de Kap.

Side 223, Anmærkning: Gabrielle, læs Gabriello.

Til Side 238. At den østrigske Nationalhymne allerede i Aaret 1728 optræder som Tema i et Klavérstykke af Telemann, er kun betingelsesvis korrekt. Det paagældende Tema i Telemann's Klavér-Rondo viser nemlig, ligesom den paa samme Side aftrykte Hymne af „Les vierges sages et les vierges folles“, kun den første Sætning af „Gott erhalte Franz den Kaiser“, ikke hele Melodien.

Telemann's Tema:



Gott erhalte o. s. v.:



Side 244, L. 6 fra neden: Stefani Landi, læs Stefano Landi.

Side 253, L. 14 fra neden: Agostini Steffani, læs Agostino Steffani.

Side 455, L. 3 og Side 461 ff. staar henholdsvis Brocke's og Brocke; den bekendte Digters Navn er Brockes.

Side 256, L. 14 fra neden: Baltazzarini, læs Baltazarini.

Side 288, Anmærkning: se ndf. 16de Kap., læs se ndf. 14de Kap.

Item Side 295, L. 20.

Side 296, L. 12 fra neden: Cavalieri, læs Cavaliere. Item Side 553, L. 4 og 554, L. 6.

Side 303, L. 6: eller, læs og.

Side 333, L. 16: halvfjerdsindstyve, læs tresindstyve.

Side 345, L. 12 fra neden: Emmanuele d'Astorga, læs Emanuele d'Astorga.

Side 357, L. 22 fra neden: Guglielmo, læs Guglielmi.

Side 368, L. 17: Iscenesættelse af det, læs Iscenesættelsen af de.

Side 399, L. 4 fra neden: Giovanni Antonio Bernabei, læs Giuseppe Antonio Bernabei.

Side 404, L. 2 f.: Gertrude Schmäling, læs Gertrude Schmähling.

Side 419, L. 5 f.: Addisson, læs Addison.

Side 432, L. 8 og 20: Canabich, læs Cannabich.

Side 434, L. 3 fra neden: Flöte travasière, læs Flöte traversière.

Side 434, L. 15 fra neden: Stöltzel, læs Stölzel.

Side 435, L. 2 fra neden: de Chambonnière, læs de Chambonnières.

Side 443, L. 13: Courrante, læs Courante. Item Side 507, L. 15.

Side 455, L. 8: Hassler, læs Hasler.

Side 460, L. 11: ført, læs først.

Side 477, L. 14: Emmanuel Bach, læs Emanuel Bach.

Item Side 478 og 517.

Side 485, L. 16: Georg Ahle, læs Joh. Georg Ahle.

Side 502, L. 2 fra neden: Peter's, læs Peters'.

Side 507, L. 17, Bourée, læs Bourrée.

Side 513, L. 5: af ham samtidige, læs af hans samtidige.

Side 520, L. 6: tvivlsomt, læs utvivlsomt.

Side 528, Anm.: se ovf. Kap. 14, læs se ovf. Kap. 15.

Side 536, Anm.: Matteo, læs Mattei.

Side 572, L. 1: burgtes, læs brugtes.

Thieles Bogtrykkeri. Kjøbenhavn.



